المسرح والسلطة

فى مصر

من ١٩٥٢ - ١٩٧٠

بقلم

فاطمة يوسف محمد



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٤

إهـــداء

الى روح أمى ...

وأبى

رحمهما الله .

دراسات
أدبية





مقدمة

ان دراسة الفن دراسة سوسيولوجية ليست من قبيل الترف العلمي كما قد يظن البعض ٠٠ اذ أن الفن ظاهرة من الظواهر الانسانية الاجتماعية ارتبط وجودها وتطورها بنشأة وتطور الثقافة ٠٠ وهو ابداع انساني يكشف في محتواه وشكله عن المدى الذي وصلت اليه الجماعات الانسانية في فهمها واستيعابها للكون والعالم والبيئة المحيطة به ٠ كما يكشف عن قدرة الانسان على استخدام اللغة وتطويعها للتعبير عن الخبرات والتجارب التي يمر بها٠٠وعن رؤية معينة للعالم والمجتمع ٠ فالدراسة السوسيولوجية تسهم في تحقيق المزيد من فهم الانسان في علاقته بالمجتمع ٠٠ وفهم القيم الاجتماعية والأهداف التي يسعى الانسان الى تحقيقها ٠٠ ومن دراسة مجموعة من الأعمال المسرحية في عصرنا ، أو في وقت بعينه يمكن أن نخرج منها لتجديد الرؤى المختلفة للمجتمع في هذا العصر ٠٠ مما يلقى ضوءا غامرا على مضمون الأعمال الأدبية ودلالاتها ومن هنا تصبح مهمة النقد هي تحديد العلاقة بين هذا الكون والوسائل الفنية التي اختارها المؤلف للتعبير عنها ٠

> فاذا نظرنا الى علم الاجتماع والأدب فسنجد أنهما يشتركان في عامل مهم هو النظرة العامة الشاملة للمجتمع ٠٠ بمعنى أن علم الاجتماع هو في جوهره الدراسة العلمية الموضوعية للانسان في المجتمع بينما الحال بالنسبة للأدب هو الاهتمام بصورة متميزة ورائعة بالعالم الاجتماعي للانسان ، وبتكيف الانسان مع هذا العالم وبرغبته في تغييره ٠٠ فالأدب يصور دور الانسان في مختلف النظم الاجتماعية القائمة في المجتمع٠٠ كما يصور أنماط الصراعات والتوترات التي تقوم بين الجماعات والطبقة الاجتماعية ٠ فاذا جردنا الفن من جوانبه الفنية والجمالية ٠ ونظرنا اليها من الجانب الوثائقي فسوف نجدها تعالج الكثير من الأبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية(١)٠

والدراسة النقدية السوسيولوجية للأدب حديثة العهد ٠ وبالرغم من أن منجزاتها مازالت متواضعة فان ثمة مبررين أساسيين يعطيان لعلم الاجتماع وجاهة في هذه الدراسات هما :

١ ـ أن النسق الأدبى هو بمعنى آخر صياغة تعبيرية سوسيولوجية للعلاقات الاجتماعية المتفاعلة والمتداخلة ٠

٢ ـ أن العلاقة بين الوقائع الأدبية والظواهر الاجتماعية ليست علاقة شكلية بل تتجاوز ذلك الى المضامين المعرفية (٢) ٠

كما ألزم ماركس بادراج الابداع الأدبى فى الصيرورة الاجتماعية والتاريخية حيث لا تفسر أعمال الانسان بمعزل عن الصراع الطبقى والبناء التحتى الاقتصادى ، وحيث الصلة بين المجتمع من جهة والأيدلوجية والمعرفة والفن والأدب من جهة أخرى تقوم على النمط الجدلى ٠ ينبغى أن تحلل على هـذا النحو (٣) ٠

ان الابداع الأدبى يمثل حقلا فكريا وايديولوجيا للممارسات الطبقية فى المجتمع ، وهى ممارسات تفقد هويتها الشائعة لتتضح عبر تجليات فنية هى ما يطلق عليه الشكل الفنى ٠٠ ويجسد الشكل الفنى مجمل عناصر اسلوب التشكيل الفنى كالصور والبناء الدرامى ، والحدث والشخصيات والعلاقات والتطور وجدل التجربة مع الوعى السياسى والاجتماعى والرؤية العامة ٠

ان الأدب يمثل أحد أشكال الوعى الاجتماعى أو بتعبير لوكاتش : « ان عملية الانتاج الأدبى والأيديولوجى جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة » (٤) ٠

اذن العملية الابداعية عند لوكاتش هى فعل اجتماعى مرتبطة برؤية العالم ، تستطيع أن تمد الكاتب بامكانات رحبة للابداع والأصالة حيث الارتباط بحركة جماهيرية تناضل من أجل تحرير عامة الناس ، هو الذى يستطيع أن يمد الكاتب بالنظرة الواسعة والمادة الأخصب ٠٠ التى تمكن الأديب الصادق من أن يطور أساليبه الفنية ورؤاه الفكرية ٠

ومسار العملية الابداعية يعنى تحقيق نماذج للممارسات الاجتماعية التى تقوم بها الطبقات الاجتماعية فى وقائع فردية تملك مستوياتها الرمزية العامة بحيث تؤدى الى تجسيد الحركة والفعل والأحداث التاريخية والاجتماعية بواسطة أفعال الأفراد اليومية وأفكارهم ومواقفهم وعلاقاتهم ٠

أيضا رأى جولدمان :

فهو يرى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع تتجاوز معظم التفسيرات الاجتماعية ٠ دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعى بمعناه الشامل فى صياغة رؤى العمل

الأدبى حيث دراسة هذا الواقع هى التى تمكن الناقد من اكتشاف ما يطلق عليه « الرؤية الشاملة للعالم » تلك الرؤية التى توجد تعبيرا عن ظروف جماعات اجتماعية محددة مصالحها (٥) ٠

وتأكيدا لجدلية العلاقة بين العمل الأدبى والواقع الاجتماعى الحضارى حددت فروض ثلاثة رئيسية ارتبطت بالنقد السوسيولوجى هى :

الأول : أن الأدب يعكس المجتمع والثقافة السائدة فيه ٠

الثانى : أن الأدب يعمل كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعى فى المجتمع ٠

الثالث : أن الادب كوسيلة أخلاقية يرتبط بالرأى العام ، ويؤثر فى الاتجاهات الاجتماعية والقيم ٠ وفى سلوك الأفراد والجماعات (٦) ٠

وأيا كانت هذه الفروض فهى تشمل فكرة أساسية مؤداها أن للأدب وظيفة اجتماعية ذات زوايا مختلفة وأبعاد متعددة ٠

وعلى هذا فان الأدب والفن يصوران المشكلات الحياتية بصورة عميقة تكشف عن خصوبة الواقع الاجتماعى وعن علاقة الانسان بهذا الواقع فهو لا يقف عند المظاهر الخارجية للحياة الاجتماعية ٠٠ بل ينفذ الى أعماق الأشياء والظواهر الاجتماعية مصورا خبرات وتجارب الانسان بالمجتمع وهنا يمكن القول ان الفن والأدب يتفوقان على علم الاجتماع لأنهما يصوران المشاعر الانسانية فى أدق تفاصيلها مع مشكلاتها الحياتية ٠

ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة التى تقول ان فن المسرحية هو أكثر الفنون تأثيرا على الانسان ٠٠ وهذا ليس نابعا من احاطته بمشاكل الحياة والانسان فحسب بل لأنه الفن الذى يسلم قيادته لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين أى متجاوزا حدود نفسه الى سواه ، قادرا على التأثير بالجماعة الانسانية التى تعيش معها والتأثير فيها ٠٠ فنان لا يحرك أفرادا يتغنى كل منهم بعواطفه الذاتية ، وانما هو يقصد وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم علاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل بين الفرد والجماعة ٠

ومن السذاجة أن نزعم أن أى تغيير فى البنيان الأسفل للمجتمع ينعكس آليا فى الفن بظهور موضوعات وصيغ

جديدة ، فهذه التحولات لا يمكن أن تتوفر لها القدرة على تغيير الأرصدة الأدبية القائمة من أشكال وموضوعات ، وبواعث الا عندما تصل من الحدة الى درجة الثورة الحقيقية والتحول التاريخى عندئذ فقط تشرخ ضغوط البناء السفلى بطريقة واضحة المبنى الذى تعاونت على اقامته التقاليد الأيديولوجية والأشكال والأساليب والقيم الادبية ، ولا تصبح الآثار المباشرة الناجمة عن هذه الضغوط ملموسة الا ان أدى الى ظهور أساليب جديدة أو أجناس أدبية مستحدثة ، تعتبر أساسا لظهور شكل جديد يعبر عن فهم مختلف للانسان والعالم (٧) ·

ففى مصر فى أعقاب الثورة المصرية عام ١٩٥٢ ، بداية أظهر كثير من كتاب المسرح مشاعر القلق وربما الحيرة بحقيقة الاطار السياسى والاجتماعى الجديد ·· وظلوا فى عزلة عنها وعن الجماهير ·· ولم يفعلوا أى شىء يوضح الموقف رغم وجود طبقة المثقفين الضخمة التى آزرها تأييد شعبى ضخم متشرب بأفكار ومبادىء الجمهورية ثم المبادىء الاشتراكية المخففة التى ارتبط بها المثقفون بعد الحرب العالمية الثانية ، وكانوا يدرسون فى الخارج ، ثم تطورت الحركة الوطنية المصرية ذاتها فى الصراع ضد الملكية والاستعمار المحتل المساند لها ·· وسوء الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التى دفعت بوعى اجتماعى جديد لازم الصراع الداخلى ضد الملكية والاقطاع· وكان نصيب المسرح فى المشاركة ضئيل جدا فى هذه البداية ، حتى جاءت فترة تمجيد الثورة والدعاية لها ، واحصاء محاسنها بعد ١٩٥٦ حيث كفاح بورسعيد ، وتأميم قناة السويس ، ثم تطورت الى اعلان الميثاق · ومن هنا بدأ المثقفون يتصالحون مع الثورة معبرين عنها تعبيرا مباشرا أو غير مباشر ودبت روح جديدة فى أدبنا المسرحى · فتمثل فى الايمان بمجتمع جديد يقوم على قيم جديدة لا تسمح بالتخلف عنها ، وتدعو الجميع الى المساهمة فيها ·· ولذلك كل من يتخلف عنها مصيره الضياع أو النسيان على الأقل · وهذه القيم متنوعة فهى خلقية وسياسية واجتماعية واقتصادية ·· ولكنها ليست مذهبية متعصبة ــ لأنها تنبع من الكيان الفردى للكتاب · وهو فى نفس الوقت كيانهم الاجتماعى ·

وبدأت طبقة المثقفين تدخل الى المسرح محاولة تغيير المفاهيم القديمة ، وتتخذ موقفا فكريا محددا من الصراعات الطبقية داخل المجتمع · والتزم كتابنا بتصوير تناقضات الواقع الاجتماعى سواء مجتمع ما قبل الثورة أو بعدها ·· وهذا هو الأهم حيث التأييد والتهليل لشعارات الثورة ولقوانينها ومبادئها · فقد خلقت الثورة مسرحا يتحدث عنها · رافعا الراية البيضاء لها ولمنجزاتها · ولم يحاول الكتاب أن يتعدوا الثورة بخطوات

مستقبلية ·· بل ظلوا تحت قوقعة المتغيرات الاجتماعية وما يأتي اليهم من جديد ليحركهم تأليها للثورة وقادتها · وكانت مسرحية **الناس اللى تحت** التى قدمها نعمان عاشور هى البداية لهذا المفهوم الجديد ·

المسرح فى ظل الاشتراكية :

فى أوائل الستينيات مع صدور قرارات يوليو الاشتراكية التى أدت الى انفصال الوحدة بين مصر وسوريا ·· وبالتالى أخذت السلطة تضرب بيـد من حـديد كل الجبهات ·· وتنقض على كل تحـرك مضـاد أو شبه تحرك ·· فعاشت مصر فى تلك الفترة فى حكم أشبه بالحكم الفاشى ·· ومع ذلك ازدهرت الحركة المسرحية لأن الدولة رأت فيه لعبة لالهاء المفكرين والأدباء بعد الهزة التى حدثت فى أعقاب الانفصال ، وأيضا لجس نبض الاتجاهات والآراء التى تبرز من خلال النصوص المسرحية ·

وقد ظهر جيل جديد للمسرح أمثال رشـاد رشدى والفريد فرج ويوسف ادريس وميخائيل رومان ولطفى الخولى وعبد الرحمن الشرقاوى ·· وغيرهـم ·

واستظل هؤلاء الكتاب فى كتابـاتهم تحت دعوة العودة الى التراث والتاريخ هروبا من العراقيل التى فرضتها رقابة العناصر الارهابية على المثقفين والأدباء · طالما يحاولون أن ينقدوا مسيرة الثورة التى أخذت فى الاعوجاج ·· فقدموا أعمالا تبدل مفهوم المسرح المجد للثورة منذ أوائل الخمسينيات ·· بمفهوم يناضل من أجل الحرية الاجتماعية والديمقراطية المنعـدمة · ومع تلك الحـركة تناولت الأعمال مشاكل العصر السياسية والاجتماعية مستخدمة الاسقاط التراثى والرمز والتورية وازدواج المعنى·· ولأول مرة وجدنا الواقع الاجتمـاعى المصرى مجسـدا بعيدا عن النهج التقليدى · ساعيا الى اكتشاف الواقع ·· واكتشاف روح الانسان وعقله وتكوينه النفسى وتأثر المثقفون بالمسرح العالمى وخاصة بريخت · وحاولوا جاهدين تقديم أشكال وقوالب جديدة حجة للهروب من القيود والأحكام الرقابية التى قيدت حريتهم ·

المسرح والنكسة فى ١٩٦٧ :

خيبة أمل سادت الواقع المصرى كله ·· وبالتالى كان هناك انعكاس حقيقى على المسرح شارك فيه كل الكتاب · فحينما تكون هناك قضـية مصرية يكون لها رد فعل واضح ويظهر اتجاه محدد للمسرح ·· فلدينا حدث ضخم وقع فى حياتنا يتمثل فى نكسة ١٩٦٧ ذلك الحدث الذى هز الانسان المصرى من أعمق أعماقه ·· فكيف عبر عنه كتابنـا ؟ لكى يأتى التعبير بشكل غير مباشر كان لابد وأن يسود الرمز بصفة عامة كل المسرحيات

بعد النكسة ·· لكشف زيف الواقع السياسى الذى يعيشه المجتمع المصرى المعاصر بعيدا عن الرقابة التى سيطرت على جميع أوجه الثقافة والاعلام معلنين شعار (لا صوت يعلو على صوت المعركة) ·

وحاول بعض كتاب المسرح أن يعروا الحقيقة المرة ·· فقدموا أعمالا جادة فى أثواب رمزية لتحقيق مآربهم الفكرية دون اظهار لآرائهم الخفية ·

ثم هناك جماعة ثانية حاولت أن تعبر عن المرارة والحسرة باللامبالاة وتبدلت حركة المسرح الى أعمال الضحك للضحك ·· كما ظهرت جماعة ثالثة هم جماعة الغاضبين الثائرين أمثال محمود دياب ونجيب سرور تلك الفئة التى لم تعبأ بأساليب مراكز القوى فى وأد فكرهم ··

وأخذ المسرح المصرى يفقد دوره الريادى فى الواقع··ولم يعد قادرا على الوقوف الى جانب الجديد ، أو الدعوة اليه · ولكنه أصبح مكبلا مثل جميع أوجه الثقافة والابداع · أصبح ذيلا للأحداث ناظرا اليها من فوق معلقا عليها ، وتساقطت أوراق المسرح الجاد فى مصر ·

وفى الفصول التالية سنحاول أن نكتشف أبعاد رؤية الواقع المصرى من خلال أعمال كتاب المسرح ·· ونتتبع بعض ما قدموا لنجيب على هذا السؤال : هل استطاع كتاب المسرح الايحاء بملامح محددة للمجتمع الجديد الذى ينهض على معطيات الحاضر التى قد لا يلمسها الجمهور العادى ؟! ·

فالفن السليم هو الذى يواجه العقول بنقد القديم وتعرية الفاسد فى صراحة ·· ويحرك الأذهان ليستثيرها أو يتفق معها من خلال الأفكار التى تعرض نقدا لها ·

مع ضرورة أن نضع فى الاعتبار أن هذا النقد مهما بلغ من الصراحة والوضوح المباشر حدا كبيرا ، فانه لا يزال خاضعا لحتميات الشكل الفنى والبنـاء الدرامى ، اذ أن الفـكر السوسيولوجى هنا قد ترك ميـدان علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الى مجال الدراما ·· ولذلك فهو يتحول الى مادة خام قابلة للصياغة فى بوتقة التفاعلات الدرامية · وهذا ما حرصنا عليه فى هذه الدراسة المتخصصة أصلا فى مجال الدراسات النقدية وان اتخذت من التفسير السوسيولوجى منطلقا لتحليـل المضمون ·· لكنه مضمون لا ينفصل عن الشكل ولذلك كانت الاشارة الى المضمون تتضمن الاشارة الى الشكل والعكس صحيح ·

وكان الدافع وراء هذه الدراسة أن الباحثة لاحظت أن معظم الدراسات السوسيولوجية للمسرح المصرى المعـاصر تركز على المضمون فى الغـالب

الأعم ، وبذلك تفرغ الأعمال المسرحيـة من مضمونها الذى تعـامله كما لو كان دراسة سوسيولوجية أو مقالة تعالج احدى الظاهرات الاجتماعية ٠٠ واذا تناول الدارس السوسيولوجى الشـكل الفنى بالتحليل فانـه لا يتعدى مجرد تعليقات عابرة لا تمنح العمل المسرحى حقـه من التنوير اللازم لاكمال العملية النقدية فى ذهن المتلقى ٠

كانت مشكلة الدراسة قد تركزت فى محاولة وضع توازن نقدى بين تحليل المضمون بالمنهج السوسيولوجى ونقد الشكل بالمنهج الموضوعى التحليلى ٠ ذلك أن الناقد الذى يحاول أن يدلى بدلوه فى مجال الدراسات السوسيولوجية ، مستعينا فى ذلك بالأعمال المسرحية ، فانه بذلك يخوض مجالا له علماؤه وخبراؤه ومتخصصوه ٠ وبذلك يكون قد وقف فى منطقة محرمة بين الدارسة السوسيولوجية والنقد الفنى ، فى حين أن نقطة انطلاقه وعودته لابد أن تتمثل فى مجال النقد الفنى الذى هو تخصصه ٠

أما عن حدود الدراسة فقد اخترنا نماذج متنوعة كتبت فى فترات تاريخية وسياسية ذات دلالـة سوسيولوجيـة ودراميـة ، بحيث ترسم ما يشبه الخـريطة لتطور المسرح المصرى فى أعقـاب ثورة ١٩٥٢ ثم فى مرحلة التحول الاشتراكى التى لجأ فيها بعض الكتاب الى الاسقاط التراثى هربا من المواجهة المباشرة مع السلطة ، ثم نماذج من المسرحيات التى كتبت فى أعقاب نكسة ١٩٦٧ ، وتحليل المنهج الذى لجأ اليه الكتاب ، وان كان قد لجأ أيضا الى الرمز وهو فى الواقع كان يستخدم التورية للتلميح دون تصريح ٠

وقد يجدر التنويه باصرار كتاب المسرح المصرى المعاصر على الاسقاط التراثى والتوظيف الرمزى ، أو بمعنى أصح اللجوء الى التورية وتنبؤهم بالأحداث الثورية بعد وقوعها بسنوات عديدة وكأنهم يبشرون بما لا يعرفه الجمهور ، ويعيشونه بالفعل ٠ ربما كان هذا نتيجة للشخصية المصرية بصفة عامة ٠ ذلك أن عصور الكبت والقهر والسخرة التى عاشها المصريون عبر قرون طويلة قد جعلت الحذر يكاد يكون العنصر الغالب على طبيعتهم خشية الوقوع فى مواجهـة السلطـة التى لا قبل لهم بها بأى حـال من الأحوال ٠

والكاتب المسرحى المصرى هو أولا وأخيرا انسان مصرى ، ولابد أن يحمل فى أعماقه سواء بوعى أو غير وعى هذه التقاليد والقيم التى تشربها منذ حداثته ٠ وبالتالى فانه عندما ينضج ويشرع فى الكتابة للمسرح فان أشباح الحذر القديم تحوم حول شخصياته ، لكنه بذكاء المصرى التقليدى يحاول الظهور بمظهر الكاتب الثورى الذى يهاجم الأوضاع بعنف ضار ٠٠

ويلجأ فى بعض الأحيان الى النبرة العالية التى قد تصل به الى حد الميلودراما • بهدف اشاعة الحماسة والاثارة بين الجمهور الذى يوحى اليه بأنه يثب ويهاجم ويعرض نفسه للأخطار فى حين أنه يصل الى حد الواقعية الاشتراكية فى تأكيد الانجازات المعاصرة بأسلوب شبه دعائى • ومن طبيعة الأمور أن الهجوم على القديم الذى ذهب أوانه بالفعل هو فى نفس الوقت دفاع حار عن الوضع الراهن • بل ان بعض المسرحيات تكاد توحى بطريقة مباشرة أنه ليس فى الامكان أبدع مما كان فى ثورة يولية ١٩٥٢ •

ومع ذلك لابد أن نلتمس العذر للكاتب المسرحى المصرى الذى عاش تحت وطأة الأحكام العرفية منذ أغسطس ١٩٣٩ المسجلة برقم ٩٦ والتى عرفت لأول مرة فى مصر باسم الأحكام العسكرية • ثم عدلت الى قانون الطوارىء عام ١٩٥٨ ثم عدل مرة ثالثة بقانون الحريات عام ١٩٧٢ وهو القانون الذى يعطى الحق لرئيس الجمهورية فى وضع قيود على حرية الأفراد فى الاجتماع والانتقال والاقامة والمرور فى أماكن وأوقات معينة ، أو القبض على المشتبه فيهم ضد الأمن والنظام العام واعتقالهم دون محاكمة (٨) •

وفى ظل هذه الأحكام أو القوانين لابد أن يحتاط الكاتب المسرحى لنفسه بقدر الامكان •• اذ أن مجرد اساءة السلطة لفهم مرماه يمكن أن يفقد حريته الشخصية وليست حريته الفكرية فقط • ولعل هذا القانون كان كامنا فى وعى أو لا وعى كتاب المسرح عندما يكتبون • ومن هنا كانت سمة الحرص أو الدبلوماسية أو التورية أو الاسقاط التراثى أو الرمزى غير المباشر التى سيطرت على مسرحياتهم بل وشكلت السمة الأساسية المميزة لها •

أما بالنسبة لمنهج الدراسة الذى اتبعته الباحثة فهو منهج تحليلى تاريخى سوسيولوجى يسعى الى الاستفادة بمناهج التحليل السوسيولوجى حتى يرصد بالتالى تطور الأدوات الدرامية ودلالاتها المتنوعة عند الكتاب المسرحيين الذين تم اختيارهم كنماذج ذات دلالة تتجاوز شخوصهم الى الظواهر المسرحية التى سادت المراحل الثلاث التى شكلت حدود هذه الدراسة •

الفصــل الأول

أثر التغير الاجتماعى فى المسرح

تحولات المجتمع المصرى من ١٩٥٢ : ١٩٦١ :

لاشك أن عام ١٩٥٢ عام مصيرى فى التاريخ المصرى الحديث .. ففى اليوم الثالث والعشرين من يوليه لهذا العام قامت ثورة الجيش المصرى التى عرفت باسم « ثورة يوليه » .. وبقيام الثورة بدأت تظهر أسماء جديدة .. ونلمح قيادات غير التيارات التى كانت على قمة المصالح الحكومية والسياسية .. وكانت النتيجة تغييرا شاملا للخريطة السياسية للمجتمع .. وهو تغيير انعكس بالضرورة على الحياة الثقافية بصفة عامة والحياة المسرحية بصفة خاصة .

وما ان استقر الأمر لثورة يولية حتى أعلنت مبادئها الستة وهى : القضاء على الاستعمار والاقطاع ، وسيطرة رأس المال على الحكم واقامة عدالة اجتماعية ، وحياة ديمقراطية سليمة ، وجيش وطنى قوى .

ومن أجل تحقيق هذه المبادىء كان أول قانون أصدرته حكومة الثورة هو قانون الاصلاح الزراعى . ثم الغاء الأحزاب التى رأت حكومة الثورة أنها عائق أمام الديمقراطية . كما استولت على ثروات كبار الأغنياء ثم الغيت الملكية فى ١٨ يونيه ١٩٥٣ .

ومن أجل البناء واقامة أعمدة جديدة للمجتمع المصرى بعد الثورة .. راحت توزع الأرض على الفلاحين الذين كانوا يعملون بالاجر عند أصحاب الأراضى الاقطاعيين . كما أكدت الثورة على المبدأ الذى كان طه حسين قد أعلنه قبل ذلك . وهو أن التعليم كالماء والهواء ، حق لكل مواطن .

وكان من الطبيعى أن تجد كل هذه القرارات تأييدا شعبيا جارفا طغى على الصراعات التى دبت بين قيادات الثورة .. والتى كان أهمها الانشقاق بين سلاح الفرسان بقيادة خالد محيى الدين وحكومة الثورة . ثم الاطاحة بمحمد نجيب قائد الثورة وأول رئيس للجمهورية واستمر

التأييد للثورة والاحتفال بها فى كل مكان خاصة بعد تولية عبد الناصر منصب رئيس الجمهورية ·

تحول مصر الى المعسكر الشرقى :

بعد أن فشلت مصر فى الحصول على سلاح من المعسكر الغربى بسبب مؤامرات اسرائيل · وذلك بعد قيام الثورة حيث حدثت اتصالات من جانب اسرائيل بمسئولين مصريين عن طريق وسيط خلال عامى ٥٣ ، ١٩٥٤ للتوصل الى تسوية من شروطها قيام اسرائيل بدفع تعويضات الى اللاجئين واجراء بعض التغييرات على الحدود المصرية الاسرائيلية · غير أنه يلاحظ أن القيادة المصرية لم تتهاون فى الموقف المضاد لاسرائيل · وذلك باصدارها لوائح جديدة فى عام ١٩٥٣ تقضى بتشديد الحصار ضد استخدام اسرائيل لمضيق تيران وقناة السويس ·

وعلى صعيد آخر استمرت اسرائيل فى محاولات جذب مصر الى ميدان التسوية · ففى ٢٠ يونيه ١٩٥٤ ألقى رئيس وزراء اسرائيل خطابا يطالب عقد صلح مع مصر ·· ولكن القيادة المصرية ظلت على موقفها وأدى ذلك الى توتر العلاقة بين مصر وأمريكا وبريطانيا بسبب مؤامرات الاسرائيليين·ونتيجة لذلك منعت مصر من الحصول على السلاح من المعسكر الغربى · فقامت باجراء حوار مع المعسكر الشرقى وظهر نتاج هذا الحوار فى شكل أسلحة تشيكية للجيش المصرى ١٩٥٥ ثم جاء مشروع السد العالى وعدم موافقة البنك الدولى على تمويل المشروع · فاتجهت مصر الى الاتحاد السوفيتى الذى وافق على التمويل مما أدى الى تزايد التقارب مع الكتلة الشرقية · والابتعاد عن الكتلة الغربية خاصة بعد اعلان تأميم قناة السويس فى ٢٦ يوليه ١٩٥٦ ·· وما أعقب هذا الحدث من اعتداء على مدن القناة من العدوان الثلاثى فى ٢٨ أكتوبر ١٩٥٦ · وانتهت المعركة فى ٢٣ ديسمبر ١٩٥٦ · حين انسحبت القوات البريطانية والفرنسية من بورسعيد ·· أما القوات الاسرائيلية فلم تنسحب من سيناء الا فى مارس ١٩٥٧ ووصول قوات الطوارىء الدولية ·

الوحدة بين مصر وسوريا فى ١٩٥٨ :

كان لتأميم قناة السويس أثره البالغ على الشعب الذى كان يحلم باليوم الذى تعود اليه ·· وكان لهذا القرار صداه عند جموع الشعب واعتبرت عودة القناة عودة للسيادة المصرية على أرضها ·· حتى ان خطاب الرئيس عبد الناصر بالمنشية فى ٢٦ يولية ١٩٥٦ كان يذاع فى برامج الاذاعة التى يطلبها المستمعون ، وكان الشعب يستمتع بذلك ·

وكان لهذا التأييد الشعبى العظيم لحكومة الثورة ولقائدها الرئيس عبد الناصر صداه فى دول العالم وخاصة الأمة العربية والدول الافريقية٠٠ وظهور الزعامة الحقيقية لعبد الناصر بين كل هذه الدول ٠

لذلك راحت الدول العربية تسعى للوحدة مع مصر ٠٠ وأثمر هذا التسابق الوحدة بين مصر وسوريا التى وجدت تأييدا كبيرا من الشعبين المصرى والسورى ٠٠ وفعلا تم اعــلان الوحــدة وقيام الجمهورية العربية المتحدة ٠٠ باقليمها الشمالى (سوريا) والجنوبى (مصر) فى يوم ٢٢ فبراير ١٩٥٨ ٠

قرارات يوليه الاشتراكية وانفصال الوحدة :

كان النجاح الشعبى الذى حققه عبد الناصر بعد تأميم قناة السويس ٠٠ والوحدة بين مصر وسوريا ٠ والبدء فى مشروع السد العالى (٩ يناير ١٩٦٠) حافــزا لعبد الناصر كى يصدر قراراته الاشتراكيــة فى يوليه ١٩٦١ – بما فيها المزيد من القيود على الشعبين ٠٠ وكانت بمثابة الشرارة الأولى فى ارتفاع الأصوات المعارضة للثورة فى مصر أو فى سوريا ٠٠ وان كانت أعلى نبرة فى سوريا التى اعتادت الانقلابات العسكرية منذ انقلاب حسنى الزعيم ١٩٤٩ والتى تعيش على حرية التجارة التى يعتبر التأميم العدو الأول لها ٠٠ وقد زاد الأمر تعقيدا عندما قررت سوريا الانفصال عن مصر ، وكان هذا الانفصــال دافعــا الى أن تعلو الأصوات المعارضــة للثورة ٠ وكان لابد من قبضــة من حديــد لاخماد هذه الأصوات التى لم تشهدها الثورة من قبل ٠

وقد قامت الحكومة فى مصر بمحاولات عديدة لاحتواء الهزة العنيفة التى أحدثها الانفصال ، وخاصة فى أوساط المثقفين ٠ وكان المسرح فى مقدمة هذه المحاولات ٠ فقد كانت حركة المسرح على علاقــة وثيقة بحركة المجتمع طوال الوقت ٠٠ وأنها تأثرت تأثرا كبيرا بتوجيهات الدولــة فى المراحل المختلفة بحيث كانت تزدهر وتثمر حين كانت للدولة توجيهات واضحة فقد تحول معظم الكتاب والمفكرين الى اظهار محاسن الثورة من تجسيد وابراز مساوىء الفترة السابقة ٠ وكانت معظم الأعمال المسرحية دليلا على هذا التوجه ٠ ولاحتواء هزة الانفصال عمل عبد القادر حاتم الذى كان مسئولا عن الثقافــة فى ذلك الوقت على انشاء عشر فرق مسرحيــة للتليفزيون فى وقت واحد بحيث انهمك الكتاب والفنانون والنقاد فى متابعة الانتاج المسرحى الجديد مما صرف نظرهم بعيدا عن كارثة الانفصال٠ وكانت كل العروض التى تقــدم فى أعقاب الانفصال ، سواء الجاد منها محليا أو عالميا أو الكوميدى الهازل بعيدا تماما عن المساس بحدث الانفصال وكأنه مجرد حدث عارض ليست له أسبابه ونتائجه وتداعياته ، بل ان

الدولة سعت أيضا الى انشاء مسرح للجليد دعيت اليه خبيرة مجرية عالمية ، وهذا يحدث فى بلد تزيد فيه درجة الحرارة عن الأربعين صيفا ! ٠

وبرغم استفادة الحركة المسرحيــة بهذا الدعم والدفع ٠٠ فانها لم تكن نتيجـة لجهود روادهـا وأبنـائها بل كانت مجرد وسيلة سياسية لالهائهم بلعبـة المسرح ولذلك سرعان ما أصيبت هذه الحركة المصطنعـة بنكسة يونيه ١٩٦٧ عندما تخلت الدولة عنها تحت الشعار الذى رفعته بتكثيف كل الجهود لازالـة آثار العـدوان وأن لا صوت يعلو على صوت المعركة ٠ فلو كانت هذه الحركة المسرحية مولودة ولادة طبيعية على أيدى روادها وأبنـائها لما توقفت بعد أن تخلت عنها الدولـة التى اصطنعتهـا وافتعلتها ، ولما كنا الآن نعانى من وجود مسرح أكثر هبوطا واسفافا من مسارح عماد الدين وروض الفرج التى كنا نسخر منها أشد السخرية فى فورة الستينيات ٠

الثورة والتغير الاجتماعى :

شهد المجتمع المصرى قبل الثورة تفاوتا طبقيا واضح المعالم ٠٠ ففى الوقت الذى كانت تتربـع فيه العائلة الملكية والاقطاعيون وطبقـة كبار التجار ٠٠ والصناعيون على قمة الهرم السياسى والاجتماعى والاقتصادى ٠ تكونت فئة اجتماعية مختلفة تماما عن الفئة السابقة ٠٠ فقد عانت الثانية من تداعيات الفقر والحاجة الشديدة ٠٠ ومثلوا هؤلاء قاعدة الهرم ٠٠ فقد كانت التركيبة الطبقية شديدة الصعوبة ٠٠ اذ كانت المساحة التى تفصل بين القمة والقاعدة مساحة كبيرة ٠

وجاءت ثورة الثالث والعشرين من يوليـه ١٩٥٢ ٠٠ ولكى تصبح هذه الثورة ثورة حقيقية وليست مجرد انقلاب عسكرى ، كان لابد من اصـلاح القاعدة العريضـة من الشعب ٠٠ أو تصحيح الهرم المقلوب اجتماعيا ٠٠ وعلى أثر ذلك كان أول ما صدر عن الثورة من أجل تصحيح الأوضـاع فى المجتمع المصرى من الناحية الاجتماعية قانون الاصـلاح الزراعى ٠٠ الذى استشعر قادة الثورة حاجتهم اليه لمعـالجة المسـألة الزراعية بين الاقطاع والاجراء ٠٠ وذلك لارتباط مصير ثورتهم بالقضاء على المواقع الاقتصـادية والاجتماعية لطبقة كبـار الملاك والارستقراطيـة الزراعية الذين استحوذوا على ٣٥٪ من مساحة الأرض الزراعية ٠٠ فى حين أن الذين كانوا يملكون أقل من ١ر٪ من جملة ملاك الأرض الزراعية ٠٠ وهؤلاء ملكيتهم تزيد عن المائتى فدان ٠

ومن ثم كان القضاء على الاقطاع وأعوانه من المبادىء الأساسية التى قامت الثورة من أجلها ٠٠ وجاء صدور أول قانون للاصلاح الزراعى فى

سبتمبر ١٩٥٢ ٠٠ وقد تم اعداد برنامج الاصلاح الزراعى بهدف احداث عملية اعادة توزيع كبرى للثروة والدخل والسلطة الاجتماعية فى الريف المصرى ٠ ويقول عبد العظيم رمضان : « ان الثورة فى تلك المرحلة لم تكن تقصد بمشروع الاصلاح الزراعى تصفيـة الكيان الاقتصادى للبرجوازية الزراعية الكبيرة ٠٠ وانما كان الغرض تحطيم نفوذها السياسى ٠٠ وتحرير الفلاح من سيطرتها السياسية ٠٠ مع تحويل ثروتها المتضخمة » (٩) ٠

لقد ساعدت قوانين الاصلاح الزراعى فى خلق طبقـة عريضـة من الزراع والمستأجرين ٠٠ أى قد أحدثت تغييرا مهما فى البنية الزراعية ٠٠ بتحرير قوى الانتاج فى الريف المصرى كخطوة انتقالية نحو ايجاد هيكل زراعى جديد مما أدى الى تكوين جماعات طبقية جديدة ٠ وقد جاء عقب تصفية الشرائح العليـا عن البرجوازية المصرية وعناصر الأرستقراطية نمو الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى ٠٠ وتكونت لها مصالح اقتصـادية متنامية ٠٠ أى ظهرت طبقات جديدة كلها تتميز بالثورية ٠

ومما لا ريب فيه أن المجتمع المصرى مجتمع انتقـالى من النـاحيتين الاجتماعية والاقتصادية ٠٠ ومن ثم فهو لا يدخل فى نطاق نموذج اجتماعى محدد ٠٠ ولكنه يتضمن فئات اجتماعية متباينة تنتمى الى أكثر من نظام اجتماعى محدد ٠

> ومن أهم العوامل التى ساعدت على تغيير شـكل البنية الاجتماعية للمجتمع المصرى ٠ هى تلك المنجزات الاقتصاديـة لثورة ٢٣ يوليه ١٩٥٢ ٠٠ فقد حفل المجتمع المصرى ابان هذه الفترة بتدخـل الدولة من أجل اعـادة توزيع ثروة الطبقـات الميسورة على الطبقات الدنيا ٠٠ وكان تدخل الدولة فى هذه المرحلة هدفه حماية وتوسيع حقوق الطبقة الوسطى والصغيرة وطبقتى العمال والفلاحين (١٠) ٠

ويمكن القول بأن الطبقة الوسطى تعد ملتقى كل التيارات الفكرية والقيم والهموم السائدة فى المجتمع ٠٠ وذلك نتيجة موقعهـا « البينى أو الوسطى » الذى يربط بين الطبقة العليا والطبقة الدنيا من جهة ٠٠ فضلا عما يلحق ذلك من استغلال الأولى للثانية من جهة أخرى ٠

وتعتبر الطبقة الوسطى أكثر الفئات الاجتماعية حساسية بما يجرى حولها ٠٠ فهى مصدر لا ينصف الآمال والطاقات القومية ٠٠ وعلى الرغم من تجمعها فى هذه المسألة ٠٠ الا أنها تتفرق وتتوزع الى فئات متباينة٠٠ نجد البعض منهم يطمع فى الوصول الى مواقع وامتيازات الطبقة العليا ٠٠

أو على الأقل يلحق بصفوفها ٠٠ والبعض الآخر يتعاطف مع الطبقات الدنيا أو يساندهم من أجل مصالحهم ٠

- واذا أردنا أن نحدد حدود الطبقة الوسطى فى التكوين الاجتماعى ٠٠ التى تضم تلك الفئات التى أخذت تمثل مواقع مؤثرة فى أجهزة الدولة المدنية والعسكرية ٠٠ وفى مؤسسات المجتمع الانتاجية والخدمية ٠٠ كما أنها تضم فيما بينها قطاعا كبيرا من ذوى المهن الفنية العليا من أطباء ومهندسين وأساتذة الجامعات ٠٠ والبيروقراطية وصغار الموظفين وأصحاب الورش والمتاجر ورجال الدين (١١) ٠

وعلى الرغم من أن الثورة قد نجحت فى ازالة الفوارق الطبقية الا أنها ساهمت أيضا فى خلق طبقات جديدة من البيروقراطيين والطفيليين ٠٠ تلك التى حلت محل الاقطاعيين واحتفظت بتمايزهم ٠٠ وقد ساعد ذلك الوضع على تشكيل موازين القوى ومن ثم قلب البنية الاجتماعية رأسا على عقب » (١٢) ٠

وسوف نقوم بمحاولة للتعرف على تلك الطبقات الجديدة التى ظهرت بعد الثورة وتكونت لها مصالح اقتصادية متنامية ٠ تجسدت فى المسرحيات التى عرضت فى الستينيات وهذه الطبقات تتلخص فيما يلى :

الطبقة البرجوازية المتوسطة :

وهى الطبقة التى ارتكز عليها النظام السياسى عقب قيام الثورة فهى الطبقة الأم للنخبة العسكرية ٠٠ وهى المستفيدة من التغيرات السياسية ٠ والاقتصادية عقب قيام الثورة ٠٠ وقد جمعت هذه الطبقة فى داخلها اتجاهات سياسية واقتصادية وأيديولوجية وقيمية ٠٠ حيث أصبحت الفئة السفلى مطحونة اقتصاديا واجتماعيا ٠٠ الا أنها لم تصل الى الطبقات الكادحة ٠٠ وكانت هذه الطبقة هى الوريث الشرعى للطبقة الاقطاعية البرجوازية عقب الثورة ٠٠ وصدور قانون الاصلاح الزراعى ٠٠ وقد حققت حراكا واسعا على المستوى السياسى والاقتصادى ٠٠ وضمت هذه الطبقة جناحين أولهما فى المدينة ويضم : المثقفين والمهنيين ورجال الأعمال الحرة والذين يملكون اتجاها أيديولوجيا وسياسيا محددا ٠ وثانيهما فى القرية ويضم : أغنياء الفلاحين ومتوسطيهم والذين تتراوح حيازتهم الزراعية ما بين خمسة أو خمسين فدانا ٠

البرجوازية والبيروقراطية :

تولدت هذه الطبقة نتيجة ترابط ظاهرتين هما : سيطرة الدولة على

وسائل الانتاج ٠٠ وعزل الجماهير الشعبية عن العمل السياسي المستقل ٠٠ وقمع أي شكل من أشكال التنظيم الخاص بها ٠٠ ولم يكن لهذه الطبقة وجود قبل الثورة ٠٠ ولكنها تواجدت على أساسين : **الأول عسكري** : حيث تحولت كثير من العناصر العسكرية الى العمل المدني ٠ **والشق الثاني** : وهو الذى تمكن من تكوين علاقات صداقة ومصلحة مع الشق الأول حيث تمكن من تولى المراكز القيادية فى الوزارات أو المشروعات الجديدة ٠٠ واستطاعت هذه الطبقة أن تحقق لنفسها كثيرا من الامتيازات الضخمة على المستوى الطبقى العام والمستوى الفردى الخاص ٠

ويمكن أيضا تعريف هذه الطبقة بمجموعة المتسللين أو الطفيليين وهذه الطبقة تظهر فى أى مجتمع ٠٠ وتحاول أن تنفذ الى القيادات حتى تستفيد باكبر كسب من هذا النظام من خلال مراكزهم ٠٠ ولا شك أن التغيير الذى حدث فى المجتمع المصرى بقيام الثورة كان أرضا خصبة تستطيع هذه الطبقة أن تنمو فيه سريعا ، وذلك من خلال الثغرات الموجودة نتيجة التغيرات المتلاحقة والتى لم تكن مدروسة دراسة كافية فى معظم الأحيان ٠

البرجوازية الصغيرة وفقراء الفلاحين :

تعد هذه الطبقة من أوسع الطبقات المصرية انتشارا ٠٠ وتتمثل فى **الجناح الأول زراعى** : ويشمل : ملاك الأراضى من فدان الى خمسة أفدنة والى جانبهم العاملون بأجهزة الادارة والخدمات من موظفى الحكومة والمدرسين والأطباء أصحاب الحرف ٠٠ أما **الجناح الثانى فهو مدنى** : وهو الذى يعيش فى المدينة وهم محدودو الدخل ٠٠ أو من لديهم ملكيات متوسطة مثل ضباط الجيش وأساتذة الجامعات ٠ الا أنها فئة عاملة ريفية لا تملك ما يكفيها هى وأفراد أسرتها ٠٠ ولذا فهى تلجأ الى بيع قوة عملها لدى كبار ومتوسطى الملاك (١٣) ٠

العمال واشباه العمال :

كانت تتمثل هذه الطبقة فى نصف سكان المدن وثلاثة أرباع سكان الريف وهى الطبقة التى تعانى من الفقر والقهر ٠٠ ولم تتشكل هذه الطبقة بشكل علمى وانما كانت جمهرة واسعة من العمال تعمل بالأجر ولم يكن لها أى دور فى الصراعات الاجتماعية والسياسية بعد الثورة ٠٠ وانما ظلت كقوة احتياطية تملكها نخبة عسكرية من البرجوازية البيروقراطية لمواجهة أى تحرك من البرجوازية الاقطاعية ٠

ولو عدنا الى مبدأ الديمقراطية السليمة التى زعم عبد الناصر التمسك بها لوجدنا أن اقامة هذه الديمقراطية لا يمكن أن يتحقق فى ظل سيطرة

طبقة من الطبقات .. لأن الديمقراطية بمعناها الحرفى هى سلطة الشعب .. سلطة جموع الشعب وسيادته .. وأن الصراع الحتمى والطبيعى بين الطبقات لا يمكن تجاهله أو انكاره .. وانما ينبغى أن يكون حله سلميا فى اطار الوحدة الوطنية وعن طريق تذويب الفوارق بين الطبقات .

ولابد أن ينفسح المجال للتفاعل الديمقراطى بين قوى الشعب العاملة وهى الفلاحون والعمال والجنود والمثقفون والرأسمالية الوطنية ، وذلك تحت شعار الغاء طبقة النصف فى المائة واعطاء الفلاحين والعمال دورا مهما فى المناصب القيادية بعد الثورة .. واصدار قانون ال ٥٠٪ فى جميع المناصب التشريعية للعمال والفلاحين فى مجلس الشعب والمجالس المحلية (١٤) .

التعليم والطبقات الاجتماعية :

اذا كان المجتمع المصرى قد شهد فى مهد الثورة وما أعقبها من سنوات اجراءات هدفت الى اعادة توزيع ثروة المجتمع المادية .. فقد شهد أيضا اجراءات عملت على توزيع اعادة فرص الحياة وتوسيع قاعدتها بهدف تعظيم فرص الحياة للقاعدة العريضة فى المجتمع من الطبقات الدنيا فى مجال التعليم والاسكان والصحة وخدمات أخرى .

فقد أصبحت مجانية التعليم أحد الأسباب لاتاحة الفرصة الكاملة لأبناء الطبقات الدنيا والمتوسطة لاحداث حراك اجتماعى مع التوجه الجديد وعلى ذلك فالتعليم يعد احدى آليات اتاحة فرص الحياة .. وتحقيق قدر كبير من المساواة فى هذه الفرص .. لقد أضحى توسيع قاعدة النظام التعليمى احدى آليات ترشيح شعبيته بدلا من طبقيته .. وكانت العوامل المساعدة فى ذلك أن وسعت الحكومة قاعدة التعليم وقنواته .. وبالتالى فتحت تلك القنوات حراكا اجتماعيا وسيولة طبقية أمام المستويات الدنيا لتعظيم مكانتهم .. الأمر الذى حقق دفعة كبيرة فى الحصول على فرص الحياة .

والتزمت الثورة بمبدأ تكافؤ الفرص فى التعليم .. فأصدرت القوانين التى تضمن مجانيته لجميع الفئات .. فكان دافعا لتعبير الفرد عن قدراته وابداعاته .. وأخذت فى التوسع الهائل فى التعليم الجامعى والعالى لتوفير الخبراء والفنيين .. وارتفع عدد الكليات الجامعية التى استوعبت الأعداد الهائلة من الطبقات الشعبية .

الأسرة والتغير الاجتماعي :

ان كل تغير لابد أن تصحبه مشكلات ٠٠ وتزداد حدة هذه المشكلات بزيادة سرعة التغير فى المجتمع والأسرة بالتـالى ٠٠ وعلى ذلك لا يمكن أن تقوم ثورة يولية ١٩٥٢ دون أن يكون لها انعكاسات واضحة على المجتمع عامة والأسرة خاصة ٠٠ (اعادة توزيع الأرض ـ دفعة كبيرة للتصنيع ـ اصدار القوانين الاشتراكية ـ التخلص من التبعية السياسية والاقتصادية ـ خروج البنت للتعليم والمرأة للعمـل ـ الاشتراك فى عديـد من الحروب ـ الهجرة للبلدان العربية البترولية) ٠٠ مع كل هذه التغيرات أخذت مشاكل الأسرة التقليدية فى الانحسار ٠٠ أهمها الصراع بين الأجيـال الذى تولد نتيجة التسارع فى عمليـات التغير الذى أدى الى اتساع الفجوة بين الآباء والأبناء ٠٠ والى اتساع أكبر لها بين الاجداد والأحفاد مما حول الخلافات الطبيعية المحدودة بين أجيال الأسرة الى مشاحنات ومشكلات تعانى منها أسر كثيرة فى مصر ٠٠ على أن تكيف الآباء والأمهات مع التغير الجديد ومحاولاتهم تقبل ثقافة الشباب المتحرر قلل كثيرا من حدة المشكلة (١٥) ٠

الثورة والبناء الاقتصادى :

من الناحية السياسية شاءت الظروف أن تخضع مصر لحكم غيرها من البـلاد فترات طويـلة ٠٠ فتعـاقب عليهـا الاسـتعمار التركى والفرنسى والانجليزى وكان لهذا أثره على النواحى الاقتصادية فى البلاد ٠٠ فلم يكن المستعمر يعنى بشئون البـلاد الاقتصاديـة ٠٠ بل كان يركز جهوده على استغلالها بشتى الطرق الاستغلالية فهى تارة مصدر للدخل فى صورة جزية تفرض عليها ٠٠ وتارة أخرى تمثل حقلا للمستعمر يحصل منه على حاجته من القطن ٠٠ ثم هى سوق يصرف فيها فائض انتاجه وكانت البلاد مفتوحة للانتاج الأجنبى والاستثمارات الأجنبية والدخيل الأجنبى سيطر على مقدرات أرزاقها ٠ وينفرد بأهم القطاعات الاقتصادية فيها ٠٠ حتى ساد الاعتقاد الخاطىء بأن الأعمال الصناعية والتجارية وقف على الأجانب دون المصريين مما كان له أثره البالغ فى احجام المصريين طويلا عن الاشتغال بتلك الأعمال٠

وقد عمق هذا الاتجاه وأكده الامتيازات الأجنبية التى فرضها المستعمر لصالح رعاياه ٠٠ مما ترتب عليه عدم المساواة فى الظروف والمعاملة بين المصريين والأجانب على أرضهم فى بلادهم ٠

وجاءت ثورة يوليه ، وشهدت مصر بعدهـا استراتيجية عظيمة للتنمية الاقتصاديـة والاجتماعية ذلك تحت ظـل حكم عبد الناصر ٠٠ خاصة بعد انسحاب قوات العدوان الثلاثى من أرض مصر فى ٢٣ ديسمبر ١٩٥٦ أعلن عبد الناصر قرارا فى

أول يناير وهو « تمصير الاقتصاد المصرى » كرد فعل للتخريب الذى أحدثته غارات بريطانيا وفرنسا ٠٠ وكانت هذه ضربة كبرى فالى ذلك الوقت كانت جميع شركات التأمين والبنوك التجارية الكبرى اما فرنسية أو انجليزية أو بلجيكية (١٦) ٠

ثم تلا هذا القرار عملية اقتصادية أخرى وهى تصفية ديون القناة لمستحقيها من حملة الأسهم ٠٠ وتولت الحكومة دفعها بالتقسيط وكانت فى مجموعها لا تزيد عن دخل القناة فى سنة واحدة ٠٠ وفى مقابل هذا أفرجت انجلترا عن ٤٠٠ مليون استرلينى كانت قد جمدتها نتيجة لتأميم القناة ٠

وهكذا بدأنا عام ١٩٥٧ ونحن نملك اقتصادنا بالكامل ـ بالاضافة الى أرصدتنا من الاسترلينى٠٠فكان يجب أن تكون هذه المرحلة مرحلة الانطلاق ، فالأرصدة متوفرة وكذلك الاحتياطى ٠٠ كان كل شىء فى الواقع معدا لكى نخطط ونبدأ بناء أنفسنا من الداخل بناء ضخما يعوض على مصر ما فاتها فى سنوات التخلف والاحتلال (١٧) ٠

البناء الاقتصادى والاصلاح الزراعى :

ولا شك فى أن التغيرات التى تعرضت لها الزراعة المصرية خلال الفترة التى بدأت منذ الخمسينيات انما هى انعكاس للتغيرات العالمية من ناحية أو لتغيرات محلية نتيجة للظروف الخاصة التى تعرض لها المجتمع المصرى منذ ثورة يوليه ١٩٥٢ وما تلاها من حروب وتغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية ٠

ولعل أهل المؤثرات فى البنيان الزراعى قد نشأت نتيجة لصدور قانون الاصلاح الزراعى وما تضمنه من تحديد حد أعلى للملكية الزراعية بدءا بمائتى فدان ثم هبط الى مائة فدان فى ١٩٦١ ثم الى خمسين فدانا ٠

« نقل ملكية مليون فدان كانت فى حيازة كبار الملاك الى حيازة طبقة واسعة من صغار الملاك كان معظمهم من الأجراء أو المستأجرين ٠٠ مما أدى هذا الأمر الى تحول كبير فى نظام الحيازة الزراعية نتيجة اتجاه الملاك الى استغلال حيازتهم بأنفسهم (١٨) ٠

ومما لاشك فيه أن الزراعة كانت ومازالت عماد الاقتصاد المصرى وعاملا أساسيا فى التنمية الشاملة للبلاد ٠٠ وذلك يرجع الى تميز الزراعة المصرية بتمتعها بظروف مناخية وطبيعية ملائمة للنمو مع قدم هذه الزراعة وامتداد عمرها لآلاف السنين ٠٠ مما أكسب الفلاح المصرى خبرة طويلة وممارسة تقليدية لهذه المهنة ٠٠ كذلك اعتماد الزراعة المصرية على الرى من

نهر النيل وفروعه كان عنصر الاستفادة في توسيع طبيعي في إستثمار الموارد الأرضية المتاحة واضافة أراض جديدة لتحسين الميزان الزراعي الذي يؤدي بالتالي الى تحسين الميزان التجاري للبلاد ·

البناء الاقتصادي والصناعة :

كان الاستثمار في الصناعة محدودا للغاية ·· كما كان قاصرا على أنشطة منها تجهيز محصول القطن للتصدير (غزل القطن وكبسه) والصناعات المحمية طبيعيا (السكر - البيرة - الأسمنت) ·· وظل هذا الحال للصناعة في فترة ما قبل الثورة ·· حتى ١٩٥٢ وبعده أصبح الدور الاقتصادي للدولة قاصرا على الاستثمار في البنية الأساسية كالخدمات الاجتماعية ، في حين كان قطاع الانتاج الرئيسي كله في القطاع الخاص ·

ثم جاء تحرك الحكومة عن طريق مزيد من التدخل في النشاط الاقتصادي من خلال : مصادرة المصالح البريطانية والفرنسية التي كانت تتركز في البنوك وشركات التأمين ·· وقد أنشئت مؤسسة اقتصادية خاصة ١٩٥٧ لادارة هذه المصالح وكان فيها للحكومة حصة في رأس المال وهذه المؤسسة كانت مسئولة عما يقرب من مجموع ناتج القطاع الصناعي المنظم ·· وبذلك بدأ رأس المال الأجنبي يهاجر من مصر ·

تمصير الشرايين الرئيسية للاقتصاد القومي ·· وفي هذه المرحلة ابتعدت الحكومة عن جعل القطاع الخاص يعمل بوصفه الادارة الرائدة للنمو وأخذ تدخل الحكومة في النشاط الاقتصادي يزداد باضطراد وكان الشعور بهذا الاتجاه أكثر ما يكون في مجال تكوين رأس المال · وأصبح القطاع العام هو العمود الفقري للنشاط الاقتصادي ·· ولكنه لم يحقق أهدافه سواء من ناحية توفير النقد الأجنبي أو العمالة - أو أهداف التصدير أو مستوى الجودة ·

أيضا لا ننسى قرار تأميم القناة الذي نتج عنه حرب ١٩٥٦ ثم استيلاء مصر على القاعدة البريطانية بعد قرار وقف اطلاق النار ·· وكان رد فعل ذلك عند بريطانيا هو تجميد الأرصدة المصرية في البنوك ·· ورفضها تسديد ديونها لمصر ·· وبداية الحصار الاقتصادي من الدول الأوروبية ·· مما أدى الى تدهور قيمة الجنيه المصري وظهور ما هو معروف بالعملة الصعبة ·

أمام هذا الحصار الاقتصادي من الدول الأوربية والكتلة الغربية اتجهت الدولة الى التحول تجاه المعسكر الشرقي كيدا للكتلة الغربية التي رفضت تمويل السد العالي ·· وأصبحت الكتلة الشرقية وعلى رأسها الاتحاد

السوفيتى هى المساند لحكومة مصر فى تمويل مشروع السد العالى وأيضا فتحت أسواقها الخارجية لمصر ٠

الثورة والمسرح فى المرحلة الانتقالية ٥٢ : ١٩٦٠ :

يقول رشاد رشدى :

> ان المسرح والمجتمع بينهما علاقـة هنـدسية ، قد تكون عكسية وقد تكون طردية ٠٠ بمعنى أنه حينما تزيـد الضغوط بشدة على المجتمع يظهر المسرح ٠٠ ويبرز ويتقدم ليظهر دوره المهم فى تغيير المجتمع كذلك حينما يسبق المجتمع المسرح بظهور ثورة يتحول المسرح كى يلحـق بهذا المجتمع الجديـد ٠٠ وهذا ما حدث للمسرح المصرى مع ثورة يوليه ٠٠ فقد تأثر المسرح بالثورة تأثرا كبيرا ٠٠ وقد ظهر هذا التأثير الثورى على المسرح عن طريق التـأثير المباشر فيتضح فى معالجـة الكاتب لمواقف خلقتهـا الثورة ٠٠ فقـد دبت الثورة روحا جديـدة فى أدب المسرح ٠٠ وتتمثل هذه الروح فى الايمان بمجتمع جديد يقوم على قيم جديدة ٠٠ لا تسمح لأحد بالتخلف عنها ٠٠ بل تدعو الجميع الى المساهمة فيها (١٩) ٠

ونحن لا ننكر وجود المسرح قبل الثورة٠٠ولكنه كان موجودا مبعثرا يرتبط بقيام فرقة مسرحية أو أخرى ٠٠ فاذا زالت زال المسرح معها ٠٠ فقد كانت كلها محاولات وجهودا فردية متناثرة لا يمكن أن تتصف بأنها حركة مسرحية ٠

ولكن بعد مجىء الثورة ٠٠ بـدأت الخيوط تتجمع والدائرة تتسع ويرجع ذلك الى عناية الدولة بعد الثورة بالمسرح ٠ ذلك الفن الجماعى الذى يعبر عن روح الشعب فى كل زمان ومكان ٠

> وقد تولـد الوعى بالكيان القومى رغبـة فى التعرف على الذات الجماعية ٠٠ فظهرت هذه الرغبة فى اقبال الجماهير على المسرح بشـكل لم يسبق له نظير ٠٠ وصاحبت هذه الرغبـة استجابة لها زيادة ملحوظة فى عدد المسرحيات المؤلفة ٠٠ وكتاب المسرح أيضـا ٠٠ حتى أصبح لا يمضى عام دون أن تشاهـد مسارحنا أكثر من مسرحيـة جديـدة ٠٠ وأهـم ما يميز هذه المسرحيات أنها جميعا قد تأثرت بالثورة ٠ وليس هذا بالشىء المستغرب ٠٠ فالمسرح أداة جماعية هو ألصق الفنون بالمجتمع وأكثرها عكسا لروح الجماعة وتجاوبا معها (٢٠) ٠

اذن كانت الصورة بمثابة نقطة انطلاق للمسرح ٠٠ لأنها كانت نقطة انطلاق لروح الشعب المصرى التى ظلت حبيسة فترة من الزمن ٠٠

وعندما نتحدث عن المسرح كبناء يتطور ٠ وكتعبير عن وثبة الشعب وتطلعاته لانتحدث عنه كدار للعرض ٠٠ ولكن يأتى فى المقام الأول الكاتب المسرحى فبدون النص المسرحى الأصيل لا يمكن أن يوجد المسرح ٠٠ وقد وجد النص بعد الثورة بصورة لم تكن موجودة من قبل ٠٠ فقد جاء المجتمع الجديد المتحمس للثورة ومبادئها ويبحث عن مساوىء القديم الذى أسماه بالعهد البائد ٠٠ فجاءت الأعمال فى هذه الفترة تظهر مساوىء القـديم والدعوة الى مبادىء الثورة الستة ٠٠ وذلك ما حدث فى فرقة « المسرح الحر » ١٩٥٢ عندما كونها خريجو معهد التمثيل ولم تكن الفرقة القومية قادرة على استيعاب كل الخريجين ٠٠ فقد اختار أعضاء المسرح الحر أعمالا ذات طابع وطنى حماسى فى أوائل عروضها ٠٠**الأرض الثائرة ٠٠ الرضا السامى** ٠٠ ثم اتجهت الى تقديم المسرحيات الاجتماعية تستمد أحداثها وشخصياتها من الواقع المصرى على نحو يختلف عن ما يقدم من مسرحيات فاترة كانت سائدة فى الفرقة ٠

وقد بدأت أعمال الثورة التى تقدم تتميز بحيوية واضحة فى طرح الأفكار وذلك حين نجحت مجموعة عبد الناصر فى أن تحسم الصراع لصالحها داخل مجلس الثورة وخارجه ١٩٥٤ ثم امسكت أعنة النظام والسلطة بأيد قوية كى تعيد صياغة أسس الواقع المصرى سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ولم تكن الثقافة بعيدة عن هذه القبضة بطبيعة الحال ٠ فأنشئت مصلحة الفنون وشكلت لجنـة لدراسة أوضاع المسرح ٠ وأوصت بتكوين فرقـة قومية قوية وأخرى للتجارب مع تشجيع الفرق الخاصة والترجمة ونشر الثقافة المسرحية ٠

وتنفيـذا لهذه التوصيـات اختير أحمد حمروش لتولية الادارة المسرحيـة ٠٠ وكان يستعد لتقديم مسرحيـة الافتتاح : « ايزيس » لتوفيق الحكيم ٠ ولكن أحـداث العـدوان الثلاثى جعلته يتراجع عن الافتتاح ٠٠ وأخذ البحث عن مسرحيات وطنية وبدأ المسرح يتحول فى اتجاه المعركة وقدم أعمالا ذات الفصل الواحـد منها : **عفاريت الجبانـة** لنعمان عاشور **وصوت مصر** لالفريد فرج ، **معركة بورسعيد** لعبد الرحمن خليل (٢١) ٠

تلك كانت الصورة الدرامية لميلاد المسرح المصرى الجديد مع المعركة ولكن نعمـان عاشور كان قد سبق أن عرض له مسرحيـة **المغناطيس** ١٩٥٥ ، **والناس اللى تحت** أغسطس ١٩٥٦ ، كذلك ألفريد فرج لم تكن

صورة مصر العمل الذى لفت له الأنظار ٠٠ ولكن تراجيديته الأولى **سقوط فرعون** التى عرضها المسرح القومى ١٩٥٧ أثارت دويا شديدا فى الحياة الفكرية والمسرحية ٠٠ وبالنسبة ليوسف ادريس قدم فى ١٩٥٦ مسرحيتين قصيرتين **ملك القطن** ، **جمهورية فرحات** ، وفى ١٩٥٨ ، قدم لطفى الخولى **قهوة الملوك** وفى ١٩٦٠ قدم سعد الدين وهبة **المحروسة** ٠

فلا شك أن الثورة قد فجرت كل هذه الطاقات من الكتاب والفنانين وأمدتهم بالجو الملائم لتنمو ملكاتهم وتترعرع ٠

> فقدم كل من نعمان عاشور أعمالا مهمة هى : **الناس اللى تحت** ، **الناس اللى فوق** ، **عيلة الدوغرى** ٠٠ وأتيح ليوسف ادريس أن يكتب **جمهورية فرحات** ٠ **ملك القطن** ، **اللحظة الحرجة** ، وكذلك الفريد فرج الذى كتب **سقوط فرعون** ، **حلاق بغداد** ، سليمان الحلبى ــ وسعد الدين وهبة كتب : **السبنسة** ، **والمحروسة** ، **وكوبرى الناموس** ، وبالنسبة للطفى الخولى **القضية** ، **والحصار والدخان** لميخائيل رومان (٢٢) ٠

ليس معنى هذا أن كل هذه المآسى أو الكوميديات كاملة أو قريبة من الكمال من الناحية الفنية ٠٠ فهى تختلف نضجا وقصورا ولكنها فى مجموعها يمكن أن تعد بدايات مبشرة لمسرح قومى حقيقى ٠

وقد ارتكب بعض هؤلاء الكتاب أخطاء جسيمة فى الناحية الفنية ولا سيما فى بداية الطريق حين فهموا وظيفة الأدب الملتزم فهما ميكانيكا ٠ فنحوا الى الموضوع الجزئى والى التعبير المباشر ٠٠ ولكن الدلائل بعد ذلك تدل على أنهم جميعا سعوا الى النضج الفنى ٠٠ ونضج انسانى واضح أيضا ولكن بفضل ما أسبغته الثورة عليهم من رعاية وتبن ٠٠ والذى يسجله التاريخ فى مصر أنها خرجت من أفئدة كتابها أدبا قوميا لا شبهة فى قوميته أدبا لا يقوم على الاقتباس أو الاحتذاء ٠٠ بل أدبا خامته تربتنا الثورية قام على الخلق والابتكار من خلال ما يطرحه كل كاتب من مشكلة بنفسه ويبتكر عقدتها ٠٠ وحلها بنفسه ٠٠ ويبنى بناءها ويتصور شخصياتها دون معاون من نموذج يحتذى به ٠٠ أو صورة تنسخ مما أتاح للمسرح المصرى أن يحقق ذاته المصرية ٠

أما من حيث الفرق المسرحية ٠٠ فقد كان هناك ثلاث فرق قبل الثورة ٠٠ اثنتان تحت اشراف الحكومة هما : « الفرقة المصرية للتمثيل » وتقدم الهزليات والميلودراما والمسرحيات الشعرية ٠٠ والفرقة الثانية « فرقة المسرح المصرى الحديث » وكانت تسير على نفس النهج ٠٠ وبعد الثورة ضمت الفرقتان تحت اسم « المسرح المصرى الحديث » بادارة يوسف

وهبى حتى ١٩٥٦ .. واستمرت هذه الفرقة تقدم ما كان يقدم قبل الثورة — ثم قدمت مسرحيتان تتجاوبـان مع الأوضاع الجديـدة وهما **المزيفون** ، **والأيدى الناعمة** .

وظلت مسرحيات الفارس والفودفيلات تقدم اما بفرقة الريحانى .. أو على مسرح فرقة اسماعيل يس الذى كونها ١٩٥٤ وكانت تجتذب كثيرا من الجمهور حتى ظهرت فرق التليفزيون المسرحية سنة ٦١ / ١٩٦٢ .

مرحلة التحول الاشتراكى ١٩٦١ : ١٩٦٧ :

عندما وقعت الثورة فى ١٩٥٢ نادت بالقضاء على الاستبداد السياسى والظلم الاجتماعى .. وبعد ذلك تطور النـداء الى القضـاء على الاستغلال والسيطرة المعتدية من الخـارج .. ثم جاء النداء بالقضـاء على السيطرة المستغلة فى الداخل وذلك بالقضاء على الاقطاع والاحتكار .. أى القضاء على رأس المال .

« ولكن بعد هذه المرحلة الانتقالية ، وبعد تحقيق الحياة الديمقراطية السليمة أخذ فى اقامة مجتمع اشتراكى ديمقراطى تعاونى .. أى مجتمع متحرر من الاستغلال السياسى والاقتصادى والاستغلال الاجتماعى » (٢٣) .

وقد حاول جمال عبد الناصر ان يحـدد صورة المجتمع الذى يرغب تكوينه معرفا الاشتراكية بقوله :

« ان الاشتراكية التى نعنيها هى التطور لصالح الشعب وليس التطور لرفع مستوى الأقلية التى كسبت فى الماضى ولعل أبرز ما نجـده فى الروح الاشتراكية هو أنهـا تقوم على مبدأ العدالة الاجتماعيـة والمساواة فى جميع نواحى الحياة الماديـة والمعنوية والسياسية بين مختلف أفراد الشعب » (٢٤) .

وتعد هـذه المرحلة مرحلة لحيـاة جديدة فى ظل هـذه القوانين الاشتراكية وهى مرحلة سيطرت فيها الدولة على الاقتصاد الوطنى سيطرة كاملة والقضاء على الدخول الطفيلية .. واقامة قطاع عام يتولى الدور الرئيسى فى عملية التنمية بمثابة ايجاد صورة واضحة المعالم لأيديولوجية النظام المصرى ، وقد تمثلت هذه الأيديولوجية فى النقاط الآتية :

القومية وتعنى الانتماء الى الوطن المصرى من ناحيـة ، والولاء للامة العربية من ناحية .. والاشتراكية ، وهى تقوم على دعامتين هما الكفاية والعـدل .. وتعنى توسيع قاعـدة الثروة الوطنيـة وتـكافؤ الفـرص والديمقراطية ، ويقصد بها وضع السلطة كلها فى يد الشعب وتطويرها لتحقيق أهدافه .

الاشتراكية والتغير السياسى :

بانتهاء الخمسينيات ودخول الستينيات بدأت الثورة فترة المعاناة والآلام والهزائم والنكسات ٠٠ فكما كانت ثورة ٢٣ يوليه عملاقة فى انجازاتها فى الخمسينيات ٠٠ فانها كانت عملاقة فى أخطائها فى الستينيات ٠

وقد بدأت الستينيات بأحقاد تطفو على السطح ، وفى نفس الوقت فوجئنا بالوحدة مع سوريا وقد بدأت تتفكك وأصبح عام ١٩٦١ بداية الطريق المسدود مع الوحدة ٠٠ وأخذ يزداد انسدادا بفعل الأحزاب ـ وخاصة البعث ـ التى بدأت تنشط والتذمر السياسى أخذت رقعته تتسع حتى انتهى الأمر بالانفصال بين مصر وسوريا ٠

أما فى مصر فقد صدرت قوانين يولية الاشتراكية ٠ وتأسس الاتحاد الاشتراكى الذى اختص بعدة وظائف تقوم على خدمة مصالح قوى الشعب العامل (الفلاحون ـ العمال ـ الجنود ـ المثقفون والرأسمالية الوطنية) ٠٠ ومن هذه الوظائف التى اختص بها الاتحاد الاشتراكى ٠٠ وتنمية المجتمع ، أى تعبئة الشعب العامل وتوجيهه نحو المساهمة الايجابية الفعالة فى صياغة وتنفيذ برامج التنمية والتنشئة السياسية ، أى مشاركة الانسان المصرى الجديد فى بنائه بالتوعية للشباب والجماهير سياسيا للعمل الاشتراكى الديمقراطى التعاونى ٠٠ ودعم مبادىء القومية العربية وبلورة الحقوق والواجبات ٠

ولكن هذا التنظيم لم يكتب له النجاح ٠٠ فقد ازداد سوءا عندما اكتسب الاتحاد الاشتراكى صفة الحزب الواحد ٠٠ أى أداة سيطرة كاملة على أرزاق الناس وحاول الملتفون حول عبد الناصر أن يفلسفوا له الماركسية كأسلوب ٠٠ فبدأ بفرض الحراسات والمصادرة والاعتقالات ومنع النشاط الخاص بحجة ضرب الرأسمالية ٠٠ وجاءت هذه الأفعال بعد صدور الميثاق الوطنى الذى أقر غير ذلك ٠

الميثاق الوطنى :

ففى ٢١ مايو ١٩٦٢ تم اقرار ميثاق العمل الوطنى ٠٠ الذى أصبح وثيقة سياسية تتضمن فلسفة لسياسة الدولة ٠٠ وأعلن انتهاء الاتحاد القومى ٠٠ وقيام الاتحاد الاشتراكى على أسس وقواعد جديدة ٠٠ وقد تعرض الميثاق للصراع الطبقى كظاهرة حتمية وطبيعية فى التاريخ الاجتماعى المصرى ٠٠ وأن هذا الصراع لا يمكن حله عن طريق العنف وانما يتم عن طريق الحل السلمى فى ظل الاشتراكية ٠٠ وعن طريق الاتحاد الاشتراكى يمكن لقوى الصراع أن تتفاعل ديمقراطيا ، وتحل خلافاتها بالاسلوب البناء والتنافس المشروع ٠

كما أكد الميثاق حرية العقيدة والعبادة ·· وقدم القومية الاشتراكية باعتبارهما حقيقتين اسلاميتين وبالتالى لابد من الالتزام بالدين والاسلام فى سلوكنا الاشتراكى ·

كذلك أعلن الميثاق أهمية العلم والتكنولوجيا فى تقدم المجتمع وأقر بأهمية العمل واعتبره شرفا ووضعه ضمن القيم ·

ظهور التنظيمات الطليعية :

بدأ هذا التنظيم يظهر فى يونيه ١٩٦٣ وفيها طلب عبد الناصر من بعض الشخصيات تكوين أول تنظيم يتصل كل واحد من أعضائه بمجموعة يثق فيها وأن يشكل خلايا لا يتجاوز عدد أفرادها عن عشرة أفراد ·· كما اشترط أن يتم هذا الأمر بصورة سرية ·· وقد بدأت فى أعقاب ذلك عملية التجنيد للعضوية ·· وقد أخذ التنظيم الطليعى الذى أطلق عليه اسم طليعة الاشتراكيين شكلا حزبيا وعهد الى شعراوى جمعة بالأمانة العامة للتنظيم ·· وحدد معه أعضاءها وكانوا ستة من المدنيين وستة من العسكريين ·· وتعد بداية عمل التنظيم من أنشط الفترات التى استمرت فى الساحة المصرية حتى وفاة عبد الناصر ١٩٧٠ ·· ثم ازداد الاهتمام بتنشيط التنظيم مما أدى الى نشوب صراع بينه وبين السادات الذى تولى الرئاسة وقد اصطلح على تسميتهم بمراكز القوى ·

تنظيم الشباب :

اتسمت العلاقة بين الاتحاد الاشتراكى ومنظمة الشباب بثلاثة أبعاد :
بعد فكرى ، بمعنى الالتزام أى التزام منظمة الشباب بنفس المبادىء الفكرية للاتحاد الاشتراكى ·· وبعد تنظيمى ويتمثل فى وجود ممثل للتنظيم الشبابى فى المستويات القيادية المقابلة للاتحاد الاشتراكى ·· وبعد سياسى ويتمثل فى أعطاء تكليفات سياسية محددة من الاتحاد الاشتراكى لمنظمة الشباب للاضطلاع بتنفيذها ·

فقد حظى الشباب باهتمام خاص فى اطار الاتحاد الاشتراكى فيما قبل ١٩٦٧ أما بعد الهزيمة فى ١٩٦٧ ، فقد تجمدت المنظمة وتأكد انحسارها وتقلصها بتضييق نطاق الحرية المتاحة للاتحادات الطلابية حيث أصبحت ممارسة النشاط السياسى داخل أماكن الدراسة محظورة ·

الاشتراكية والتغير الاقتصادى :

بديهى أن تغييرا شاملا كالذى أحدثته القوانين الاشتراكية المتدفقة لم يلبث أن اهتزت له بنية الاقتصاد الوطنى من جذورها ·· وأن يكون ذلك

الاهتزاز أقسى وأشد تأثيرا في القطاعات الأكثر حساسية كقطاعي المال والائتمان ٠٠ فقد أعاد توزيع الدخل الوطني واعادة النظر في الاصلاح الزراعي وتخفيض الحد الأعلى للملكية وتوزيع تلك الملكية الزائدة على صغار المزارعين بحد أقصى خمسة أفدنة ٠

وقد اتسمت هذه الفترة بالأخذ بأسلوب التخطيط الشامل ٠٠ وهي بذلك تعد مرحلة تغير كامل في النظام الاقتصادي المصري ٠٠ كما بدأ في أول يوليه ١٩٦٠ تنفيذ خطة خمسية شاملة للتنمية الاقتصادية والاجتماعية تهدف الى مضاعفة الدخل القومي في خلال عشر سنوات ٠٠ ومع بداية تنفيذ الخطة الخمسية الأولى واجهت الحكومة المصرية صعوبات كبيرة في تمويل الاستثمارات المقررة في الخطة ٠٠ وقد قدر للحكومة والقطاع العام أن يقوما بما يقرب من ٩٠٪ من حجم الاستثمارات المخططة حيث رغبت الحكومة في القضاء على الاحتكار ٠٠ والتفاوت في توزيع الدخول والثروة ٠ وقامت الحكومة باعلان اجراءات التأميم المتعاقبة في عامي ١٩٦١ ، ١٩٦٣ وكان قد سبق للحكومة أن أممت البنك الأهلي وبنك مصر ١٩٦٠ الأمر الذي ترتب عليه سيطرة القطاع العام بالكامل على القطاعات المهمة في الاقتصاد المصري مثل البنوك وشركات التأمين والصناعات الأساسية وقطاع التعدين والعديد من الشركات ٠

وقد شهدت تلك الفترة أحداث حرب اليمن التي بدأت ١٩٦٢ وما نتج عنها من استنزاف للموارد الاقتصادية والبشرية مما كان له أكبر الأثر على اقتصاد البلاد ٠٠ فقد استنفدت تقريبا احتياطاتها من العملات الأجنبية ٠٠ وبدأ الوارد يتزايد بينما الصادر يتباطأ ٠٠ ثم جاء قرار صندوق النقد الدولي في مايو ١٩٦٢ الذي بمقتضاه تم تخفيض الجنيه المصري بالنسبة للعملات الأجنبية بهدف تشجيع الصادرات والحد من الواردات ٠

لقد اتخذت الاجتهادات المالية سبلا أكثر تحديدا بعد صدور الميثاق الذي أقره المؤتمر الوطني للقوى الشعبية ٣٠ يونية ١٩٦٢ ٠٠ فقد حدد الميثاق والمبادىء وأبرز الخطوط الرئيسية للاجتهادات التي يتعين على المسئولين ممارستها في المجالات الاقتصادية والاجتماعية ٠

ومن ذلك ألح على ضرورة زيادة الانتاج بالمعدل الذي يكفل رفع متوسط الاستهلاك للفرد من السلع والخدمات في مجتمع يتسم بارتفاع معدل النمو السكاني ٠٠ هذه الزيادة ما كانت تتحقق في نظر الحكومة الا بالتخطيط الاشتراكي باعتباره الطريقة الوحيدة التي تتضمن استخدام جميع الموارد الوطنية (المادية ـ البشرية ـ الطبيعية) كما أن الميثاق في مجال التمويل للتنمية الاقتصادية بجانب الأموال العامة يتطلب تشجيع

رؤوس الأموال الفردية ٠٠ وذلك عن طريق القروض غير المشروطة التى يمكن الوفاء بها دون عنت أو ارهاق ، وأيضا اشتراك رأس المال الأجنبى فى أوجه النشاط الوطنى عمل مقبول على أن يكون فى الأعمال الضرورية ٠٠ وخاصة العمليات التى تحتاج الى خبرات يصعب توافرها فى المجال الوطنى٠

وعلى ذلك تم تأميم عشرات الشركات الخاصة مما أدى الى ظهور فكرة المؤسسات العامة التى تشرف كل منها على عدد من المشروعات العامة فى قطاع انتاجى معين ٠٠ ووفقا للميثاق أصبحت البنية الاقتصادية الأساسية مملوكة ملكية عامة ٠٠ وأصبحت غالبية الصناعات الثقيلة فى دائرة القطاع العام وأصبح مجال الملكية الفردية أو الخاصة قاصرا على الأرض والمبانى والتشييد والصناعات الخفيفة ٠

الاشتراكية والتغير الاجتماعى ١٩٦١ : ١٩٦٧ :

بقدوم الاشتراكية تمكنت الثورة من القضاء على كبار الملاك والرأسمالية فقد نشب صراع طبقى يمكن وصفه بأنه كان على محورين أحدهما بين البرجوازية الاقطاعية والبرجوازية البيروقراطية والآخر بين الطبقتين السابقتين وبين الدولة ويمكن القول ان هذه المرحلة اتسمت بسيادة البيروقراطية البرجوازية من ناحية ٠٠ وزيادة أهمية دور الطبقة العمالية والفلاحين من ناحية أخرى ٠

وذلك على أثر توجيه حكومة الثورة فى المرحلة الاشتراكية ضرباتها نحو طبقة كبار الملاك ٠٠ مما أثر على وضعهم ومكانتهم أثر انتزاع ملكياتهم ومصادرتها ٠٠ فلا شك أن القرارات الاشتراكية حيث « تأسيس القطاع العام ـ التأمينات ـ الاصلاح الزراعى ـ تنظيم قطاع التجارة » كانت بمثابة عمليات جراحية فى البناء الطبقى للمجتمع المصرى ٠

> كما أن حصول العمال والفلاحين على نسبة ٥٠٪ على الأقل فى كافة المجالس الشعبية المنتجة كان له الأثر على ابتعاد المثقفين من ساحة المجالس الشعبية ٠٠ كذلك حصول العمال على نسبة فى الأرباح وعلى مقاعد فى مجالس ادارة الشركات ثم ولد القطاع العام ٠٠ واتخذت اجراءات التأميم على كبار الملاك وأصحاب الشركات والبنوك ثم اجراءات الحراسة ضد القوى التى تحركت لمقاومة الاتجاه التقدمى للدولة (٢٥) ٠

ويمكن اعتبار الفترة من ١٩٦٠ : ١٩٦٥ فترة الازدهار للطبقة الوسطى فقد دفعت السلطة السياسية الممثلة فى الطبقة الوسطى والدنيا بالصراع مع البرجوازية ويتضح ذلك من خلال التأمينات التى ضربت البرجوازية

الكبيرة فى المدن والبرجوازية الريفية فى الريف بقوانين يوليه الاشتراكية وقوانين الاصلاح الزراعي ـ فأدى ذلك الى فتح أبواب فرص تحسين الدخل والعمل والتعليم أمام الطبقات المتوسطة والدنيا بشكل لم يكن يألفه تاريخ مصر من قبل ٠

فقد جاء بالميثاق فى الباب الخامس بعض النصوص الخاصة بالتعليم نذكر : أن حرية العلم تعرضت للعبث تحت حكم الديمقراطية الرجعية ، أن المفاهيم المعبرة عن مصالح الرجعية انعكست على نظم العلم ومفاهيمه ٠٠ ان الشباب انتظم فى سلك المدارس والجامعات بهدف اخراج موظفين يعملون تحت ظل الأنظمة القائمة ٠٠ ان تحالف الاقطاع والرجعية باشر ضغطه على كثير من المثقفين (٢٦) ٠

التحول الاشتراكى والمسرح المصرى فى ١٩٦١ : ١٩٦٧ :

بعد الانفصال عن سوريا حاول الحكام المصريون أن يستعيدوا الثقة فيهم ٠٠ وكان لابد أن يحركوا الموقف ويجعلوه ساخنا ٠٠ وواتتهم الفرصة فى قيام ثورة اليمن سبتمبر ١٩٦٢ ٠٠ وطلب من مصر المعاونة والمساندة ٠٠ وكان هذا العون سببا فى تورط مصر فى حرب طويلة استمرت حتى نكسة ١٩٦٧ ٠٠وكلفت مصر المليارات من الجنيهات والآلاف من أرواح الشباب المصرى ٠

وكان لهذا الموقف أثره على الشعب أن أخذت السلطة تضرب بيد من حديد كل الجبهات ٠٠ وتنقض على كل تحرك مضاد أو شبه تحرك ٠٠ فعاشت مصر فى تلك الفترة فى حكم أشبه بالحكم الفاشى وزج بحزبى اليمين واليسار سويا فى المعتقلات ٠

ومع ذلك ازدهرت الحركة المسرحية لأن الدولة رأت فيه لعبة لالهاء المفكرين والأدباء والفنانين بعد الهزة التى حدثت فى أعقاب الانفصال ٠٠ وأيضا مقياسا لجس اتجاهاتهم وآرائهم التى يمكن أن تبرز من خلال النصوص المسرحية ٠

ونعنى بهذا الازدهار تلك الحركة المسرحية الهائلة التى ظهرت فى ١٩٦٢ وقد عرضت هذه الفترة أعمالا مسرحية تتناول مشاكل العصر الاجتماعية والسياسية ولكنها مستخدمة شكلا جديدا ممثل بالرمز ، أو أن يستمد الكاتب موضوع العمل المسرحى من الأشكال الشعبية المسرحية ويملأها بتلك الموتيفات الموجودة فى خيال الظل والمسرح السامر٠٠ مما جعل المؤلفين يلجأون الى قراءة الحكايات الشعبية والتاريخ المصرى القديم ليستمدوا منه مواضيع مسرحياتهم بعد أن يتناولوها برؤية حديثة ٠ وهكذا

نجد مواضيع جديدة تقتحم مسرحنا وتخوض مشكلات تجد صداها عند الجمهور ·· « رغم الأحداث الجارية والظروف المحيطة بالمثقفين ولجو الارهاب الذى ساد المجتمع المصرى ·· والارهاب الرقابى الذى كان مسيطرا على الفكر ·· بل اعتبرت هذه الفترة فى تاريخ مصر من الناحية الفكرية أغنى الفترات فكريا فقد ظهر فيها مجموعة من الكتاب والمفكرين واحتلوا مكانا مرموقا·أصابوا المجتمع المصرى بحضارة ثقافية ظاهرة وبارزة »(٢٧)·

فقد ظهر فى هذه الفترة كاتبان جديدان هما عبد الرحمن الشرقاوى وسعد الدين وهبة ، وحققا نجاحا باهرا بمسرحيتى **جميلة والمحروسة** ·· ثم ظهر المسرح السياسى على يد توفيق الحكيم بتقديم مسرحية **السلطان الحائر** ·· وأيضا ظهر ميخائيل رومان بمسرحية **الدخان** ·· وعبد الله الطوخى بمسرحية **طيور الحب** ·· وعلى سالم بمسرحية **الحام** ·· مستخدمين الرمز فى أعمالهم هروبا من بطش المسئولية ·· فامتلأت هذه الفترة بالأعمال ذات الرموز والاستعارات والتشبيهات ·· خوفا من بطش الرقابة بالفكر المصرى ·

ثم جاءت حركة ادماج مؤسسة المسرح التى أنشئت فى ١٩٦٠ فى هيئة الاذاعة والتليفزيون ولتحقيق هذا الهدف أنشئت عشر فرق مسرحية قدمت موسمين متتاليين ٦٢/٦٣ ، ومع بداية موسمها الثالث تقرر اعادة تنظيم فرق التليفزيون الى أربع شعب المسرح الكوميدى ، والمسرح الحديث والمسرح العالمى ومسرح الحكيم ·

والظاهرة السائدة على نشاط هذه الفرق قبل اعادة تنظيمها هو اللجوء الى تقديم الاعداد المسرحى لأعمال روائية معروفة **شىء فى صدرى** ، **الأرض** ، **أرض النفاق** ، فى مقابل مسرحية واحدة هى **العش الهادىء** لتوفيق الحكيم ·

وفى الموسم الثانى سارت على نفس الطريق فقدمت أعدادا من روايات **الطريق المسدود** ، **اللص والكلاب** ، **الشوارع الخلفية** ·· وهذا يعنى التنازل عن المستوى الفنى للأعمال المقدمة نظرا لحاجة الفرق الى تقديم العروض الجديدة دائما لملء ساعات التليفزيون ·· وينكمش المسرح القومى أمام فرق التليفزيون ·· وظهر هذا الانكماش بقوة فى الموسم ١٩٦٦/٦٥ فيقدم ما يقرب من ١٧٥ حفلة فقط وان قدم خمس مسرحيات هى **بير السلم** ، **الفتى مهران** ، **سليمان الحلبى** ، **الهزلة الأرضية** ، **ثلاث ليال** ·

والى جانب المسرح القومى ظهرت عدة مسارح أخرى وهى المسرح الغنائى وهو مسرح له تراث طويل فى بداية المسرح فى مصر وقد انشىء سنة ١٩٦٣ وقدم عدة مسرحيات : **يوم القيامة** ، **الأرملة الطروب** ، **مهر العروسة** ، **هدية العمر** ·

* مسرح العرائس أنشىء ١٩٥٧ وقدم **الشاطر حسن** ١٩٥٩ ، ثم **الليلة الكبيرة** ١٩٦٠ ·

* مسرح الجيب أنشىء فى ١٩٦٢ باشراف سعد أردش وقدم مسرحيات هى **لعبة النهاية ·· الكراس ·· الاستثناء والقاعدة ·· ياسين وبهية** ·· واستمر المسرح بعد ذلك فى تقديم المسرحيات الطليعيـة المحليـة والمترجمة ·

* المسرح الكوميدى : فقد كانت مسرحياته الهزلية نواة الفرق التجارية فيما بعد ··

* مسرح الحكيم : وقد غلب على مسرحياته الطابع الثقافى الرفيع لدرجة أنه قيل انه جاء لينافس المسرح القومى ·· وبصفة عامة فان هذه الفرق قد وسعت رقعة الانتاج المسرحى وجماهير المسرح والفنانين ، ومع ذلك فانها كانت سببا فى اهدار المسرح الجاد لأهميته ولامكاناته·

* فرق التليفزيون : كانت هناك الفرق الخاصـة مثل « فرقـة أنصار التمثيل » التى تجددت ١٩٥٩ وقدمت مسرحيات مقتبسة ومترجمة ثم ذابت فى فرق التليفزيون · وحدث نفس الأمر مع فرقة « المسرح الحر » ·· وفرقة « سـاعة لقلبك » التى تكونت ١٩٥٩ لتقديم المسرحيات الفكاهية ، وقد أكملت بعد الانضمام الى التليفزيون وفتح الطريق بعد ذلك الى فرق القطاع الخاص « الفنانين المتحدين » و « عمر الخيام » وغيرهما ·· كذلك كانت هناك فرقة « عبد الرحمن الخميس » سنة ١٩٦٠ ·· وفرقة « تحية كاريوكا » التى توقفت في السبعينيات·
أما فرق التليفزيون فبدأت فى ١٩٦٢ وكانت من ثلاث فرق هى (النهضة ــ الحرية ــ السلام) وأضيفت اليها ٦٢ ، ١٩٦٣ ثلاث فرق أخرى هى « الشعب » التحرير ·· النصر والمسرح الكوميدى » وقدم الجميع حـوالى ٣٤ مسرحيـة فى هذا الموسم ·· أغلبهـا مترجمـة أو مقتبسة · والموسم ١٩٦٣ : ١٩٦٤ أعيد تنظيمها فأصبحت عشرا فى أربع شعب رئيسية هى :

المسرح الكوميدى ــ مسرح الحكيم ــ المسرح العالمى ــ المسرح الحديث بالاضافة الى الفرقة الاستعراضية ·· وفرقة القاهرة الاستعراضية والمسرح المتنقل ومسرح الأطفال ·

وفى ١٩٦٦ عقدت اجتماعات مع العاملين فى مجال المسرح لتحاشى الفوضى واللامسئولية فيه ·· وقد خرجت بتوصيات فى هذا المجال تحققت فى موسم ١٩٦٧/٦٦ حيث كان موسما انتقاليا نحو الجدية والكيف وأشاعة

المفاهيم القومية والانسانية ومع ذلك فقد كان هذا الموسم بداية الانهيار فى المسرح المصرى الحديث بسبب المشكلات التالية (حسب تقرير لجنة الثقافة والاعلام والسياحة بمجلس الشعب فى ديسمبر سنة ١٩٨٢) :

* مشكلات فى النص ناتجة عن انخفاض الابداع والشعور بالاحباط لدى المثقفين وتوقف جيـل الستينيات عن الكتابـة ، وعدم ظهور كتاب جـدد ٠

* غياب النقد الفنى الجاد ٠

* غيبة التخطيط العلمى المدروس لغياب خطة للتنمية أصلا ٠

* الاعتماد على قانون قديم قاصر للرقابة على المصنفات الفنية (٢٨) ٠

وفى تلك الفترة ظهر كتاب المسرح باسم الجيل الثانى وقدموا أعمالا جادة منهم محمود دياب **الزوبعـة** ، نجيب سرور **ياسين وبهيـة** ٠ شوقى عبد الحكيم المستخبى ، ونشر صلاح عبد الصبور مسرحيته الأولى **مأساة الحلاج** ٠

ولكن ظهرت حقيقة فى هذا الموسم أذهلت العاملين فى المسرح ٠٠وهى تناقض فى عدد المترددين على المسرح القومى الذى يقـدم أعمالا جادة ٠٠ والارتفاع بالنسبة للمسرح الكوميدى يقفز قفزات عالية ٠٠ وقد فلسف أحد العباقرة للمسرح الكوميدى سر نجاحه هذا ٠٠ انه مسرح يبتعد عن عقد المثقفين ويخاطب الشعب باللغة التى يفهمها ٠٠ وفى موجة من الثقة الزائدة عن الحد لجأ المسرح الكوميدى الى ظاهرة مألوفة ومعروفة تماما فى كل المسارح المعادية للثقافة فى العالم ٠٠ وهى ظاهرة تحقير المثقفين بأعمال مثل **مطرب العواطف** التى لجأت للسخرية من الثقافة تحت ستار السخرية من اللامعقول ٠٠ وأمام ظاهرة تفشى المسرح الكوميدى نجد الانكماش للمسرح القومى والانزواء (٢٩) ٠

وأمام هذه الظاهـرة ظهر ما هو أخطر بكثير على الأدبـاء والكتـاب والمفكرين وهو أن الأفكار الجادة يمكن نقلها بفاعلية أكثر الى الجمهور كما يمكن تحقيق رسالـة المسرح الثقافية والفكريـة اذا تم اجتذاب الجمهور بالوسائل التى يفضلها بعبارة واحدة أنه وهم امكانية نقل مضمون جاد فى شكل غير جـاد ٠

وعلى هذا تحولت مسارح الدولة كلها الى اجتذاب الجمهور متخلية عن فن المسرح ذاتـه ٠

ونستعين بوزارة الثقافة كي تجمل لنا آثار تلك الفترة المدمرة فى تاريخ المسرح المصرى الذى ترى فيه وزارة الثقافة أن حصيلة العمل المسرحى فى خريف ١٩٦٦ تمثلت فى الظواهر التالية :

* وجود أعداد كبيرة من الفرق المسرحية ليس لها هدف واضح غير تغذية برامج التليفزيون ·· وزحام كثيف من العاملين يزيد عن حاجة الفرق ويلقى عليها عبئا ماليا خانقا ·

* تميز أقسام الانتاج بصفة عامة بانخفاض المستوى الفنى ثم الميل الى تغطية انخفاض المستوى بالبذخ فى الانفاق لتزويق العروض من الخارج ·

* ضعف سلطان التقاليد المسرحية ·· كمبدأ ولاء الممثل للبيت المسرحى الذى ينتمى اليه ، وذلك نتيجة للاغراء بأجر النجوم ·· وانفصال التقييم الفنى ·· والتشجيع على التحلل من الارتباطات الأدبية · مما أدى فى النهاية الى اضعاف واضح لحوافز العمل ·

* تركيز النشاط المسرحى والموسيقى أساسا فى القاهرة ·· وذبوله فى الأقاليم باعتبار الأقاليم من اختصاص المحافظات وحدها ·· وليس على الوزارة واجب نحوه ·

* اهمال المشروعات والانشاءات الجادة بصفة عامة وحركة بناء المسارح بصفة خاصة ·

* سيادة روح البيروقراطية وغلبة الأجهزة الادارية على احتياجات الابداع الفنى ·

وتقدر الوزارة ان ما أنفق على النشاط المسرحى خلال السنوات الثلاث ١٩٦٣ : ١٩٦٦ ما يقرب من مليونين ونصف من الجنيهات وهو قيمة تخريب المسرح المصرى ·

اذن ما حدث لم يكن شيئا عارضا أو خطأ من جانب مسئول··ولكنه ببساطة انحياز كامل نحو أحد جانبى الصراع ·· واستخدام موارد الدولة لدعم هذا الجانب وتشييده على الجانب الآخر ·· وحين سقطت سلطة حاتم ١٩٦٦ تنبه المسئولون الجدد الى حقيقة ما حدث وقبل أن يحاول أحد أن يتخذ اجراء أو آخر للتغلب على الجوانب السلبية لتلك السياسات قبل أن يحدث شيء من هذا كله جاءت أحداث نكسة ١٩٦٧ وصكت المطرقة رؤوس الجميع (٣٠) ·

مرحلة الانكسار للمجتمع المصرى من ١٩٦٧ : ١٩٧٠ :

فى صباح الخامس من يونية ١٩٦٧ قامت اسرائيل بتدمير السلاح

الجوى المصرى ، تلا ذلك زحف القوات البرية الاسرائيلية فى اتجاه سيناء على ثلاثة محاور ٠٠ وأدى ذلك الى هزيمة الجيش المصرى واحتلال شرم الشيخ ووصلت الى الضفة الشرقية للقناة فى التاسع من يونية وانتهت الحرب فى العاشر من يونية ١٩٦٧ ٠

وجاء تنحى عبد الناصر عن الحكم ولكن الشعب أعـاده بحماس الى الرياسة فقد كانت الضربة للمصريين أقوى منهم ، فأصابهم بحالة فقدان التوازن وأعجزتهم عن ابداء الرأى أو التصرف ٠

أما مصر فقد ركزت جهودها بعد الهزيمة فى العمل على تصفية آثار العدوان وذلك بالتسوية السلمية أولا ٠٠ ثم باعادة بناء القدرة العسكرية لهـا ٠

وعندما يضيع أثر الصدمة عند المصريين ٠٠ تتحرك جموع العمال والطلبة فى بداية ١٩٦٨ ، تطالب بالتصحيح والتغيير ٠٠ ويحاول الرئيس عبد الناصر أن يهدىء الموقف فيقدم للشعب بيانه الشهير فى الثلاثين من مارس ١٩٦٨ ٠٠ فى محاولة للتصحيح بعد أن كان قبلها قد أقال عبد الحكيم عامر الذى انتحر بعد اعتقاله٠٠كما حاكم أبرز رجالات مصر قبل النكسة٠٠ وزجوا فى السجون مع أحكام طويلة بالأشغال الشاقة وكان التغيير فى اعادة انتخاب الاتحاد الاشتراكى ٠٠ وكان فى الواقع تغيرا شكليا فالأوضاع كما هى ٠٠ والوضع الاقتصادى فى تدهور مستمر خصوصا بعد اغـلاق قناة السويس ، وانعزال مصر عن العالم نتيجة لهزيمتها القاسية ٠

وعاد الناس من جديد يطلبون التغيير وعادت الأيادى الحديدية تقبض على مصر من جديد ٠٠ بضراوة وشراسة أقوى من سابقاتها ٠٠ وتمتلىء السجون بالعديد من الأبرياء ٠٠ حتى القضاء تدخلوا فيه ٠٠ وطرد منه من لم يتفق وميولهم ، بما عرف فيما بعد باسم مذبحة القضاء ٠

الهزيمة والتغير السياسى :

لم تكن الفترة ما بين يونيه ١٩٦٧ وسبتمبر ١٩٧٠ غنية بالأحداث ولكنها كانت فترة معاناة رهيبة لم تشهدها مصر من قبل ٠٠ وكانت المعاناة وليدة الاحباط على المستوى القومى والسياسى والعسكرى ٠٠ مما جعـل الكفاح من أجل البقاء السمة المميزة لهذه الفترة ٠٠ فليس مثل الاحساس بالاحباط شىء يحفز الانسان الى أن يكافح من أجل البقاء ٠٠ وقد أخذ هذا الكفاح أشكالا متعددة ولكنها كانت تهدف جميعا الى شىء واحد هو تخطى العقبات التى تعترضها حتى تسترد كيانها وتستعيد وجودها ٠

« وكانت الهزائم تتوالى على قواتنا والاستيلاء على مدن سيناء واحدة تلو الأخرى ٠٠ والبيانات الكاذبة تشيع النصر لنا ٠٠ مما جعل جماهير الشعب تخرج لتهنىء نفسها بالانتصار المزعوم الذى وصل الى أسماعهم عبر ما تذيعه لهم أجهزة الاعلام » (٣١) ٠

ففى اليوم الثامن من يونيه احتلت قوات اسرائيل معظم سيناء والطريق ممهد ولا مقاومة ٠٠ وفى يوم التاسع من يونيه أذاع عبد الناصر بيان تنحيه عن الحكم ٠٠ وتعهده برئاسة الدولة لزكريا محيى الدين ٠٠ وبمجرد انتهاء عبد الناصر من البيان كانت شوارع القاهرة قد امتلأت بجماهير الشعب من جميع الطبقات ومختلف نواحى الحياة ٠٠ وحدت بينهم المحنة فأصبحوا كتلة واحدة تتحرك بايقاع واحد ٠٠ الكل يطالبون ببقاء عبد الناصر ٠٠ الكارثة عظيمة ٠٠ ولكن الشعب خرج يتحدى الهزيمة ٠٠ ويعلن رفضه للانصياع لأية ارادة أجنبية مهما بلغت قوتها ٠

واقتنع عبد الناصر وقرر العودة للرياسة ٠٠ وفى يوم الحادى عشر من يونية ١٩٦٧ ، اتخذ عبد الناصر أول قرار للبداية بعد الهزيمة ، وهو اعادة بناء القوات المسلحة ، ودب الخلاف بين عبد الناصر وعبد الحكيم عامر قائد القوات المسلحة وذلك لأمر عزله عن مركزه وتعيين قائد آخر للقوات المسلحة ٠٠ وانتهى الأمر بانتحار المشير عامر فى ١٤ سبتمبر سنة ١٩٦٧ ٠

كان عزل المشير عامر أمرا محتوما خاصة بعد أن أفاق الشعب من حالة الذهول التى أصابته وذلك بعد العاشر من يونية ٠٠ وأخذ التساؤل من المسئول عن الهزيمة ؟؟ ٠٠ ولماذا حدثت ؟؟ ٠٠ وبدأ الناس يدركون عملية الصراع داخل العناصر الحاكمة وكان ذلك بسبب الكارثة التى حلت بهم ٠٠ واختفى الوجه الجميل للثورة ٠٠ وبدأ كبت الحريات وأخذت الناس تضيق بالثورة ٠٠ وزاد سخطهم من جروح الهزيمة التى مازالت تدمى فى قلوبهم فكانت النتيجة انفجار العمال والطلبة فى أوائل ١٩٦٨ ٠٠ وتم حصار هذا الانفجار وذلك باصدار بيان الثلاثين من مارس ١٩٦٨ محاولا عبد الناصر به أن يمتص غضب الشعب (٣٢) ٠

ولو عدنا الى موقف عبد الناصر بعد عودته الى الرياسة وسياسته الجديدة التى بدأها بسياسة استقطاب السوفيت وذلك لاعادة التوازن نتيجة الخلل الاستراتيجى الذى أسفرت عنه الهزيمة ٠٠ ولمواجهة الانحياز الأمريكى لاسرائيل ٠٠ نجد عبد الناصر يقرر أن يترك للقادة السوفيت عملية التفاوض السلمى للتوصل الى حل سياسى للصراع العربى الاسرائيلى بشرط ألا يتخلى عن شبر من الأراضى المصرية ، أو التخلى عن الفلسطينيين ٠

كما رأى عبد الناصر التدخل العسكرى السوفيتى وسيلة سريعة لاعادة بناء القوات المسلحة المصرية ·· واستخدام السوفيت عامل ضغط على الولايات المتحدة ·· ولذا وافق عبد الناصر على منح تسهيلات للأسطول السوفيتى فى الموانى المصرية على البحر الأبيض ·

فقد كانت اسرائيل تستغل ضعف القوات المصرية فى أعقاب الهزيمة لتحقيق المزيد من المكاسب التوسعية ·· فتكررت حوادث الاشتباك بين القوتين على جبهة قناة السويس مما أدى الى تعيين مراقبين دوليين للهدنة على جانبى القناة ·· وفى ٢١ أكتوبر تمكنت زوارق الطوربيد المصرية من اغراق المدمرة الاسرائيلية « ايلات » وانتقاما لهذه الضربة قامت اسرائيل بقصف السويس ومعامل البترول فيها ·· وبعدها بدأت أخطر الاشتباكات العسكرية بين الطرفين وكانت فيما بين ٢٨ سبتمبر ١٩٦٨ الى أغسطس ١٩٧٠ ·· وهى ما تعرف بحرب الاستنزاف ·

ويجب أن نذكر أن فى هذه الفترة كان هناك قرار مجلس الأمة الذى بمقتضاه تم تفويض رئيس الجمهورية فى ممارسة الوظيفة التشريعية فى كافة المجالات التى تتصل بالظروف الاستثنائية التى تمر بها البلاد ·

ولذا كان بيان الثلاثين من مارس ١٩٦٨ الذى أصدره عبد الناصر ليمتص به غضب الشعب ·· منذ بدأ الشعب بعد أن أفاق من الهزيمة يتململ من سيطرة التنظيم الطليعى بعد النكسة أيضا ·· وتعتبر فترة ما بعد النكسة أنشط الفترات لهذا التنظيم واستمر قائما فى الساحة المصرية حتى وفاة عبد الناصر ١٩٧٠ ·

وبالنسبة للطلبة أيضا نجد أن منظماتهم أصيبت بحالة تجمد وانحسار وتقلصت الى مجموعة من المستويات التنظيمية الموجودة فى المكاتب دون أى نشاط فعلى وان اختلفت الأسباب ·· أما بالنسبة للطلبة فنجد الأزمة بالنسبة لهم تتضح بعد بيان ٣٠ مارس ·· فقد تميزت هذه الفترة بتضييق النطاق على الحريات المتاحة للاتحادات الطلابية حيث كان النشاط السياسى داخل أماكن الدراسة محظورا ·

وقد تميزت هذه المرحلة بوجود صحوةجديدة للحركة الطلابية كرد فعل للهزيمة وقد أدت الضغوط التى مارسها الطلبة خلال تلك الفترة الى استجابة النظام السياسى لبعض مطالب الحركة الطلابية فى ١٩٦٨ ·

وكان على الثورة أن تواجه مشكلة محاكمة خصومها السياسيين وذلك بطريقة معينة تضمن ادانتهم ·· وفى هذا لجأت الى تشكيل محاكم سياسية وقد تمثل هذا التطبيق فى محاكم الغدر والثورة والشعب التى شكلت فى

أعقاب الثورة ، وفى أعقاب الهزيمة ·· ولكن المشكلة كانت هى عدم اتساق أحكام القضاء مع الاتجاهات الاجتماعية والسياسية للثورة ·

ولكن كانت هناك سلسلة من التطورات فى العلاقة بين السلطة القضائية والقيادة السياسية ·· التى تفاقمت بعد وقوع هزيمة ١٩٦٧ مما أدى الى اصدار العديد من القوانين ١٩٦٩ والتى أثرت على استقلال القضاء ·

وفى بداية ١٩٧٠ قام عبد الناصر بتبادل الزيارات بين كبار المسئولين السوفيت · وكبار المسئولين المصريين لتوقيع اتفاقيات تجارية وصناعية ·· حتى قام عبد الناصر بزيارة سرية طالبا من السوفييت اقامة جدار صواريخ فعال ضد هجمات اسرائيل ·· وطالبت روسيا ارسال أطقم لتشغيل مثل هذا الجدار الفعال ·· ثم جاءت زيارة عبد الناصر الأخيرة لروسيا التى أبلغ السوفييت فيها بموافقته على مبادرة روجرز ·· وهذا يعنى بداية التخلى عن سياسة الاستقطاب السوفيتى ·· والاتجاه الى الحل السلمى ·· وعند عودته وقعت أحداث أيلول السوداء بين منظمة التحرير الفلسطينية وبين الأردن ، فأسرع عبد الناصر بعقد مؤتمر قمة عربى تم فيه توقيع ما عرف باتفاق القاهرة لتنظيم العلاقة بين الأردن والمنظمة ·· وبعدها توفى عبد الناصر · فى اليوم الثامن والعشرين من سبتمبر ١٩٧٠ ·

الهزيمة والتغير الاجتماعى :

كانت الفترة ما بين يونيه ١٩٦٧ الى سبتمبر ١٩٧٠ ، فترة معاناة مؤلمة لأفراد الشعب بجميع طبقاته ·· ولكننا نرى تماسك طبقات الشعب المختلفة من أجل بقاء عبد الناصر فى الحكم · وكانت عودته مرة ثانية للرياسة محاولة لانقاذ ما يمكن انقاذه من كرامة الشعب المصرى ·

وقد اعتبرت هزيمة يونيه ، هزيمة طبقية للنخبة البرجوازية البيروقراطية حيث انها فشلت فى تحقيق نصر عسكرى··كما فشلت فى تحقيق حرية التعبير السياسى للجماهير··وعندئذ بدأ الحوار بين البرجوازية الاقطاعية والبيروقراطية فى محاولة لتخفيف هذه المواجهة ·· وتقليلا من اعتمادها على الفلاحين والعمال ، بدأت محاولة اقامة وحدة وطنية لحسابها ·· وقد انتهزت هذه العناصر البرجوازية والفئات المتبرجزة الفرصة فى التشكيك فى جدوى التحول الاشتراكى ·· وبدأت تنادى باعطاء الفرصة للقطاع الخاص المحلى رأس المال الأجنبى ·· وقد استجابت لذلك القيادة السياسية ولكنها حرصت على بقاء القطاع العام ·· وانشغلت القيادات السياسية باعادة بناء القوات المسلحة مما أدى الى هبوط معدل الدخل القومى ·

وتمكنت البرجوازية البيروقراطية من السيطرة على جميع مفاتيح العمل الاقتصادى الى جانب سيطرتها على وسائل الاعلام والثقافة بصفة شبه مطلقة وكاملة ٠ وهكذا وقفت أمام مصالح الطبقة البرجوازية الاقطاعية ٠ بيد أنها لم تعبر بصدق عن مصالح العمال والفلاحين ٠

فقد كشف هزيمة يونيه عن فشل عبد الناصر فى انهاء الحرب الأهلية غير المعلنة بين الطبقات فى المجتمع المصرى تحت مظلة « تأميم الصراع الطبقى » والتى كانت فرصة لعودة البرجوازية الاقطاعية والالتفاف حول البيروقراطية والقضاء على الاتجاهات الاشتراكية ٠

وقد أعلن عبد الناصر بعد هزيمة يونيه شعاره « لا صوت يعلو على صوت المعركة » وهو شعار فيه اخراس وضرب لكل من ينادى بالحرية ٠٠ فقد استمرت مراكز القوى بعد الهزيمة ،وفتحت السجون والمعتقلات أبوابها من جديد بل ازداد الأمر شراسة ٠٠ وأصبح الخوف يحيط الناس ٠٠ فعمليات الخداع والتمويه فى التنظيمات السياسية والمؤتمرات ازدادت بعد الهزيمة مع استمرار الاعتقالات والحراسات ومذبحة القضاء ٠ واعلان الحريات الزائفة الخادعة على الشعب فى بيان ٣٠ مارس ، وسكتت الصحافة أمام هذا التيار الجارف الذى اجتاح كل من حاول أن يقف فى طريقه ، هذا اذا وجد هذا الجرىء أصلا ٠ ولذلك كانت الآراء والشائعات والنكات تنتشر همسا لتشكل رأيا عاما كامنا فى الأعماق ولا يفصح عن نفسه علانية ٠ وان كان محسوسا لدى معظم قطاعات الشعب ٠ وقد حاولت بعض المسرحيات التى قدمت فى هذه الفترة المضطربة التلميح بالرمز والتورية والاسقاط التراثى الى بعض جوانب هذا الرأى العام بحيث تلمس نبض الجماهير بطريقة أو أخرى ٠٠ وقد شاع فى تلك الفترة بين أوساط الكتاب والمثقفين أن أجهزة المخابرات والمباحث كانت قد اتفقت مع بعض الكتاب المسرحيين على دس مثل هذه التلميحات فى ثنايا مسرحياتهم لعلهم بها يستطيعون قياس اتجاهات الرأى العام الكامن فى الأعماق والذى لا تبدو أبعاده واضحة حتى يطوروا مخططاتهم طبقا لهذه الاتجاهات ٠ بل ان بعض الشائعات حاولت اتهام بعض الكتاب المسرحيين بأنهم يعملون أصلا فى أجهزة المخابرات والمباحث ، بدليل أن بعضهم يلمح الى جوانب كارثة ١٩٦٧ وينقدها دون أن يصيبه أى أذى ، وبذلك يبدو بطلا فى نظر الجمهور فى حين أنه دسيسة عليه ، يقوم بجس النبض وتوصيله للسلطة ٠٠ وفى الوقت نفسه ينفس بمسرحيته عن مرجل البخار المكبوت ٠ عندما يبدو فى الأفق الثقافى من يقوم ينقد السلبيات وتعريتها دون أن يناله أذى ، مما قد يوحى بطريقة أو أخرى أن هناك ديمقراطية من النوع الذى ينادى به بيان ٣٠ مارس ١٩٦٨ ٠

الهزيمة والتغير الاقتصادى :

أدت هزيمة ١٩٦٧ الى اصابة الدولة واقتصادها بشكل مفاجىء ... مما أدى الى ركود الحياة التجارية .. واغلاق قناة السويس التي كانت تدر دخلا قوميا للدولة ، فأدت هذه الأمور الى مظاهر الافلاس وكافة الاجراءات المترتبة على التأخير فى أداء الديون التجارية التى تستحق ابتداء من الخامس من يونية ١٩٧٦ ثم توالت تشريعات وقف مواعيد سقوط الحقوق .. ومواعيد الاجراءات المترتبة على التشريعات التجارية والضرائبية .

فقد نتج عن تلك الحرب تأثيرات سلبية معاكسة لحركة التنمية فى مصر بصفة عامة .. وعلى التعامل مع العالم الخارجى بصفة خاصة .. فقد تمخضت حرب يونيه ١٩٦٧ عن فقد مصر لجانب كبير من مصادرها المالية من العملات الأجنبية بسبب اغلاق قناة السويس .. واستيلاء العدوان الاسرائيلى على حقول البترول فى سيناء .. وتحطيم بعض المصانع وعلى الأخص تلك المصانع الموجودة فى منطقة قناة السويس « تكرير البترول » وقد انتهت هذه المرحلة بالاستعدادات الضخمة لحرب ١٩٧٣ وذلك بتأمين امداد الجيش المصرى وتهيئة الاقتصاد القومى لحالة الحرب .

ولقد أدت هذه الظروف الى انتهاج سياسات اقتصادية تطلبتها الظروف الاستثنائية التى مرت بها نتيجة لفقدان العديد من مواردها من جهة ، وتوجيه اقتصاديا لخدمة أهداف المعركة من جهة أخرى .

وسارعت الحكومة فى اعلانها عن برنامج التقشف مستهدفة :

* « استقرارا اقتصاديا مع النمو » وذلك عن طريق : اعادة التوازن الاقتصادى الداخلى فيما بين الانتاج والانفاق الاستهلاكى من خلال ضغط طلب الاستهلاك .

* استمرار عجلة التنمية على أعلى مستوى ممكن .

وفى سبيل تحقيق هذين الهدفين بدأ من الشعارات ترفع كشعار « لا صوت يعلو على صوت المعركة » وتشريعات تصدر .. وقرارات رئاسية تتعاقب وقرارات تنفيذية لم تترك جانبا من جوانب النشاط الاقتصادى المالى والادارى ومجالاتها الا تناولته بالتبديل والتعديل .

أيضا الموارد المالية التى تجلبها حركة السياحة فى مصر تأثرت تأثرا كبيرا بعد حرب ١٩٦٧ اذ هبط الدخل السياحى .

وقد اتخذت الحكومة عدة اجراءات تهدف الى تشجيع التصدير عن طريق الحد من الاستهلاك ورفع الأسعار الاستهلاكية والمعمرة لاتاحة فائض

منها للتصدير ٠٠ بالاضافة الى ضغط المصروفات الحكومية ٠٠ وقد حققت الصادرات معدلا للنمو حتى انها تمكنت من الوفاء بقيمة الواردات خلال السنوات التالية ٠

ويتضح من بيانات التوزيع الجغرافي لتجارتنا الخارجية اتجاه غالبية صادراتنا من السلع الى دول الكتلة الشرقيـة ٠٠ وانخفض حجم تجارتنـا الخارجية مع الأمريكتين انخفاضـا كبيرا نتيجة لسوء العلاقات مع الولايات المتحدة ٠

الهزيمة والتغير الثقافي :

تميزت هذه المرحلة بالذات بثلاثة اتجاهات متضـاربة : المجموعة اليمينية وراحت تحاول أن تجد المبررات لأسباب الهزيمة وتبعد المسئولين في الحكم عن تبعية ما وصلت اليه البـلاد من خراب ٠٠ وذلك بمحاولـة تخفيف الصدمة ٠٠ وتتضم لهذه المجموعة الفئة المستفيدة من الوضع وهم ممن حاولوا اغراق البلاد بالأفكار الجنسية التافهة حتي ينسى الناس فداحة الخراب الذى حل بالبلاد ٠

* أما المجموعـة الثانيـة فكانت امتـدادا للمرحلة الرمزيـة السابقـة وراحوا يكتبون من خلال الرمزية التي امتلأت بالسواد والقتامة ٠٠ وان اتسمت بالاتزان والثقل ٠٠ وهذه الطريقة هي التي أملت على كتابنا الاغراق في الرمزية والتورية ٠

* أما المجموعة الثالثة فهي مجموعة الغاضبين الثائرين والرافضين والحق يقال ان موقف هذه المجموعة كان مشرفا للغاية ٠٠ فلم يعبأوا ولم يخافوا ولم ترعبهم أساليب مراكز القوى في وأد فكرهـم ٠٠ وزج بهم في السجون والمعتقلات ٠

فانكباب عبد الناصر واهتمامه على اعادة بناء القوات المسلحة جعل شاغله الشاغل لها دون أن يشغله أى أمر آخر ٠٠ فظلت الأوضاع تتردى في بقية المجالات للواقع المصرى ٠٠ بما سادها من تناقضات داخلية مريرة أدت الى تمزق الكتاب والمفكرين والمثقفين في مصر ٠٠ والدفـع بكتاباتهم الرئيسية الى أحد اتجاهين :

* اما قبول الأمر الواقع يأسا من اصلاحه ثم محاولة تبريره هربـا من الشعور بالذنب وقبول مسئولية العمل على التغيير ٠٠ ثم تأتى محاولة الاستفادة منه والعمل على تثبيته بحثـا عن الأمان الشخصى ٠٠ أو التماسا للثروة والنفوذ ٠

* واما الانصراف فى أعمالهم الابداعية عن الواقع وقضاياه الملحة الى تهويمات ميتافيزيقية مهوشة ٠٠ أو التماس الرغبة فى تدمير الواقع والذات معا أو بلوغ عدمية كاملة تتساوى فى ظلها كل الأشياء ٠

وبقى ثمة أفـراد يحاولون الوصول برؤيتهم للواقـع ٠٠ وادراكهم الأسباب الحقيقية لما حدث وتصورهم لوسائل تجاوزه ٠٠ غير أن الرقابة على الصحافـة والمسرح والنشر حالت دون وصول معظم أعمالهم والجأتهم لألوان من التحايل جعلتهم يتعثرون بين التخفى والمكاشفة بين ما يستطيعون قوله وما يريدون قوله ٠

وكانت خيبة الأمل التى سادت مصر كلها ٠٠ والصمت الرهيب الذى خيم على كل شبر فى مصر قد امتد أيضا الى المسرح ٠٠ واذا كان الناس قد شعروا بمرارة الهزيمة وكفروا بالمبادىء والقيم كلها ٠ فقد راحوا يعبرون عن هذا باللامبالاة ٠

ويمكن حصر الموسم المسرحى ١٩٦٧/٦٦ بداية الانحدار فى المسرح ٠٠ ولم يكن فقط فى الكم الذى يقدم ٠٠ بل أيضا فى القيمة الفنية حيث أصبح الاعتماد على المسرح التجارى الهابط والاقتباس والاثارة الجنسية ٠٠ حتى يمكن تشبيهها فى هدفها بالهدف الذى تحققه علب الليل ٠٠ والمشكلة ليست بالطبع ان تكون الفرق المسرحية خاصة أو تابعة للدولة ولكن المشكلة بالفعل هى نوع ما تقدمه هذه الفرق ودلالاته الاجتماعية وكيفية تنفيذه لكى يلائم طلبات جمهوره ومعناه الدال على ذوق جمهوره ومواقفه الفكرية ٠

واتخذ المسرح بعد ١٩٦٧ مظهرين مترابطين : **الأول** : هو ازدهـار المسرح التجارى ٠٠ **والثانى** : هو ما يمـكن أن ندعوه « مسرح السلطـة » وبقيت أعمال قليلة تبرق كنجوم متباعدة فى ليل الهزيمة ٠

فالمناخ الذى شاع عقب الهزيمة فيه من اليأس والسخط وتعرف على وجه الحقيقة القبيح ٠٠ وتهاوى الآمال ورغبة حارقة فى التماس الهروب من الواقع ٠٠ وبدا هذا المناخ فرصة مواتية لازدهار المسرح التجارى لأنه ابتعد فى كل ما يقدمه عن الواقع بما فيه ومن فيه ٠٠ ولاذ بالحكاية الخرافية والجو الوهمى ٠

وهجر الفنانون مسرح الدولة الى المسرح التجارى بعضهم قنع بتجربة أو تجربتين وبعضهم ظل بعيدا ٠٠ والبعض انحاز لهذا المسرح ٠

ولعل من أبرز كتاب المسرح الذين تألموا من الهزيمة وقدموا أعمالهم المسرحيـة تناقش القضية كان أبرزهم محمود دياب فى أعماله **الزوبعة** ٠٠ **وليالى الحصاد** ٠٠ وقدم فيهما محمود دياب نضجا فكريا واضحا ٠٠

وكان بسببها أن تعرض للعنت والاضطهاد من رقابة المسرح٠٠التى أوقفت عروض أعماله كلها ٠٠ أيضا أعمال نجيب سرور **ياسين وبهية ، آه ياليل ياقمر ٠ قولوا لعين الشمس** ٠٠ كذلك **مأساة الحلاج** لصلاح عبد الصبور الذى أسقط عليها الكاتب همومه الفكرية وما يثقل وجدانه ٠

أيضا نجد من أشهر كتاب هذه الفترة الكاتب على سالم عندما قدم الأعمال التى تتجه نحو طرح القضايا الساخنة فى الواقع ٠٠ فقاده ذكاؤه ورغبته فى المغامرة فقدم « **أنت اللى قتلت الوحش ، وعفاريت مصر الجديدة** » ٠٠ وقد عرضت فى نهاية ١٩٧١ ٠٠ بعد أن كثر الحديث حول ما سميت بمراكز القوى من أفعال ارهابية وتعذيبية واعتقالات من خلال شخصيتين (استاذ قانون ــ صحفى) ٠٠ أيضا ظهر لرشاد رشدى فى ١٩٦٨ مسرحية **بلدى يا بلدى** ٠٠ وقدم عبد الرحمن الشرقاوى **وطنى عكا** ٠٠ وهى أول عمل يقدمه المسرح المصرى عن المقاومة الفلسطينية بعد ١٩٦٧ ٠

وظهرت أعمال قليلة أهمها : **الزجاج** لميخائيل رومان ــ **المسامير** لسعد الدين وهبة ٠ **النار والزيتون** لألفريد فرج ٠٠ **ليلة مصرع جيفارا** لميخائيل رومان٠٠ **جواز على ورقة طلاق** لألفريد فرج٠٠ **باب الفتوح** لمحمود دياب **والمخططين** ليوسف ادريس ٠٠ ولكنها تظل أعمالا قليلة متباعدة لا يتأثر بها التيار الرئيسى فى المسرح المصرى (٣٣) ٠

فأمام امتداد عوامل السلب فى الواقع المصرى ٠٠ كان طبيعيا أن يزداد المسرح التجارى رواجا وازدهارا٠٠وأن يزداد مسرح الدولة فى المقابل عزلة وبوارا حتى تصور بعض القائمين على هذا المسرح هو منافسة المسرح التجارى بوسائله وأساليبه ٠ بل وانتقل هذا التصور أيضا الى المسرح القومى فخرج عن تقاليده الراسخة فى تقديم أعمال مترجمة بعد أن تم لها الاعداد وتتمثل فى صياغتها بالعامية ٠٠ واضافة مشاهد غنائية واستعراضية ٠

لقد فقد المسرح المصرى دوره الريادى فى الواقع ــ ولم يعد قادرا على الوقوف الى جانب الجديد ٠٠ لكنه أصبح مثل وجوه الثقافة المصرية الأخرى ٠٠ ذيلا للأحداث تاليا عليها ناظرا اليها من فوق ٠٠ معلقا عليها بما يرضى هؤلاء أو يتصور أنه يرضيهم ٠

وتساقطت أوراق المسرح الجاد ٠٠ هاجر الفريد فرج ٠٠ ومات ميخائيل رومان ومحمود دياب ٠٠ ورشاد رشدى ونعمان عاشور ويوسف ادريس ٠٠ وأصبح سعد الدين وهبة وعلى سالم من كتاب المسرح التجارى ٠

فالمسرح ليس سوى مرآة للواقــع الاجتمــاعى فى صعوده وتوقفــه وانحساره وهذا ما سوف تحاول الفصول التالية من هذه الرسالة اثباته من خلال تحليل توجهات المسرح المصرى فى الفترة ما بين ١٩٥٢ : ١٩٧٠ سواء على مستوى المضمون الفكرى أو الشكل الفنى ٠

★★★

الفصـــل الثـــانى

المنظور الواقعى للمسرح المصرى
فى
أعقاب ثورة يوليه ١٩٥٢

المنظور الواقعي للمسرح المصري في أعقاب ثورة ١٩٥٢

في معجم المصطلحات الدرامية تعريف للواقعية لابراهيم حمادة :

بأنها دراسة لواقع الانسان وتحسين حاله عن طريق الكشف عن حقيقته كشفا موضوعيا .. وتصوير حياته الملموسة التي يعيش بداخلها وتتحكم في صياغته ككائن ..

وسمات الواقعية هي استخدام حوادث قليلة من الواقع مع ايجاد الحركة الدائمة المستمرة والمركزة – عدم الميل الى بناء ذروات ومفاجآت وحيل درامية أو مسرحية – الاهتمام بتصوير الشخصية عن طريق تأكيد المشاكل ودوافعها – تفسير سلوكيات الشخصية في ضوء القوى الاجتماعية الخالقة لها – البطل في الغالب من عامة الناس . تتعامل الموضوعات عادة مع التصادمات الاقتصادية والكدح الاجتماعي والمشكلات الاجتماعية .. الخ . وأصبحت اللغة مكونة من عبارات الحياة اليومية الصريحة المعبرة وغير خاضعة لقواعد اللغة ، ولم تعد هناك المناجاة الفردية ... أو الخطب الانفعالية .

كما يأتي رأى لوكاتش « أن هذه الواقعية ترمى الى خلق النماذج . فهى تبحث فى الناس فى علاقاتهم بعضهم مع بعض .. فى الحالات التى يمارسون فيها حياتهم .. عن هذه الملامح الدائمة التى تفعل فعلها خلال عهود طويلة كميول للتطور الموضوعى للمجتمع بل لتطور الانسانية . وهؤلاء المؤلفون يصوغون الواقع الموضوعى صياغة عميقة وصادقة ، فيأتى التطور للواقع مصداقا لها (٣٤) .

وقياسا على هذا المفهوم للواقعية كان لابد للمسرح المصرى الذى ارتبط بالمجتمع مصورا قضاياه الاجتماعية حينما أحدثت ثورة يوليه ١٩٥٢ تغييرا شاملاً فى المجتمع المصري .. وأعلنت مبادئها التى مست مشاعر الكتاب

والمثقفين ٠٠ ولفت أنظارهم وأفكارهم الى ذلك الشىء الجديد فارتبطوا به ٠ وبدءوا يرصدون كل ما حدث من تغيير بعد الثورة واظهار المفاسد التى كانت قبلها ٠٠ والتزموا فى معظم أعمالهم بالدعوة الى الاصلاح الاجتماعى عن طريق تصوير النماذج والأفكار الاجتماعية الفاسدة والدعوة الى التخلص منها حتى تسود العدالة فى المجتمع ٠

وتأثر المثقفون والمفكرون بالأفكار الاشتراكية التى تدعو الأدباء الى أن يضعوا أنفسهم ومواهبهم فى خدمة المجتمع وهو ما سمى بالالتزام بمعنى أن يتحمل الأديب مسئوليته أمام المجتمع حتى لا يصبح الأدب والفن ترفا ينعم به الخواص ويدور فى فراغ ٠

وبما أن المسرح المصرى الحديث هو وليد ثورة يوليه ١٩٥٢ بطريقة مباشرة فقد أشاعت الثورة عند الكتاب عنصر الالتزام بما أمدت به الجماهير العريضة من مفاهيم ثورية وأوضاع جديدة على عالمنا كله ٠ وفى مقدمتها تقديس العمل من أجل المجموع لا الفرد ٠٠ التعاون ٠ الضمير الاجتماعى ٠٠ تحرير المرأة ومساواتها بالرجل فأصبح هم كتابنا الجدد يتركز فى أمرين :

أولهما : تعرية مجتمعنا القديم الذى قامت الثورة لتهدمه بقيمه البالية ٠ أو طبقيته البغيضة ٠٠ وأوضاعه المتعفنة ٠٠ وأفكاره الجامدة ٠

ثانيهما : تعميق وترسيب المفاهيم الجديدة والقيم والأفكار والمبادىء الثورية بكل ملامحها وأبعادها الاشتراكية ٠٠ فلم تعد الحرية هى الفوضى وانما النظام ٠٠ ولم تعد العدالة هى انتهاز الفرص وانما تكافؤ الفرص ٠٠ ولم يعد العمل عارا أو اختيارا وانما ضرورة ٠٠ ولم تعد الملكية الخاصة امتيازا وانما وظيفة اجتماعية ٠٠ ولم يعد للمواطن ولو صاحب عمل الحق فى استغلال أخيه المواطن ولو كان عاملا عنده (٣٥) ٠

وهكذا تغيرت الأمور ٠٠ وبالتالى تغيرت النظرة اليها ٠ وجاءت الأعمال المسرحية الجديدة من هؤلاء الكتاب الذين التصقوا بواقع الحياة ٠٠ يلهثون وراء الثورة وهم عاجزون عن اللحاق بها ٠ فأصبحوا فى أعمالهم مفسرين ومعلقين على أشياء مضت فلا يقدمون ما هو جديد للمجتمع من رؤى للحاضر أو المستقبل ٠٠ أو حتى الافصاح عن ملامحه رغم ادعاء ثوريتهم ٠٠ وقد يكون هذا الموقف هو الخوف من خطوات الثورة السريعة وقد يكون هروبهم من الحاضر الى الماضى هو الهروب من مشكلات الحاضر وأزماته ٠

ورغم ذلك يمكن القول ان الكتاب اكتشفوا مواقف أوجدتها الثورة ٠٠ وأن هناك صراعا دائرا بين قيم جديدة وأخرى قديمة وصراعا آخر بين طبقة عليا تتمسك بماضيها ٠٠ وطبقة دنيا مقهورة تبغي تحقيق آمالها فى الحياة ٠٠ واستمر ذلك المد المسرحي المواكب للتغيير الاجتماعي حتى وقعت نكسة ١٩٧٦ فتحول الكتاب الى واقع جديد (٣٦) ٠

ويوضح هذا أنه ما بين عامى ٥٢ و ١٩٦٠ وقف المسرح المصرى على أرض اجتماعية ٠٠ لم يحاول المفكرون والكتاب أن يتعدوا الثورة بخطواتها ٠٠ ولم يجرؤوا أن يفتحوا آفاقا تسبقها ٠٠ أو يبشروا بمعالم مصر الجديدة ٠٠ وظلوا تحت قوقعة المتغيرات الاجتماعية وما يأتى اليهم من جديد ليحركهم تأليها للثورة وقاداتها ٠

فاذا كان الكاتب هو الضمير الواعى لمجتمعه ٠٠ بأن يبلور وجدانه ويضع يده على نقاط الضعف والقوة ٠٠ ويرى ما لا يراه الشخص العادى فالحكم على هذا الكاتب معروف ٠ فالمسرح لابد أن يكشف ويعرى بعمق عما هو كائن بالنفس ٠٠ سواء كانت نفس الفرد أو نفس الجماعة ٠٠ فبهذه التعرية يمكن للانسان أن يرى نفسه ويرى من حوله ٠ وهذا هو المهم ، فبدون الرؤية لا تستطيع أن نخطو خطوة واحدة ٠٠ فاذا كانت الثورة أعطت الحافز وفتحت الآفاق ٠٠ فكان ينبغي على الكتاب أن يواجهوا الصراع بين ما كان وما هو كائن ٠٠ وبين ما نحن عليه وما يجب أن يكون ٠

ولكن ما التزم به كتابنا هو تصوير تناقضات الواقع الاجتماعى سواء مجتمع ما قبل الثورة أو بعدها ٠٠ وهذا هو الأهم حيث التأييد لها والتهليل لشعاراتها وقوانينها ومبادئها ٠٠ فخلقت مسرحا يتحدث عنها ٠ رافعا الراية البيضاء لها ٠

فظهرت الأعمال تحمل دعوتها الى تحرر الأجيال الجديدة من القيم القديمة وصراعها مع هذه القيم هو محور الكثير منها ٠٠ وهو الذى يمثل الخط الثانى من تأثير الثورة التأثير المباشر على المثقفين والكتاب ٠٠ فأتى نعمان عاشور فى طليعة كتاب المسرح الذين رصدوا مرحلة التغيير الاجتماعى فى **الناس اللى تحت** مصورا صراع الطبقات بين الطبقة البرجوازية وطبقة الجديد الكادحين المقهورين ٠٠ والذين لابد وأن يحتلوا مكان الصدارة فى المجتمع نتيجة حتمية لأطراف الصراع ٠٠ وهذا ما أكده سعد الدين وهبة أيضا فى **السبنسة** باعلان صابر لانقلاب الأوضاع بين الدرجة الأولى والسبنسة ٠٠ أما توفيق الحكيم ففى **الأيدى الناعمة** اعتمد على فكرة ضرورة العمل التى نادت بها الثورة فجاء تأثيره المباشر بهذه الدعوة فى عمله داعيا للعمل بأنه حق وشرف وواجب وعبادة ٠

وقد اتخذ كل من هؤلاء قناعا ثوريا ليعلن عن أفكاره من خلال شخصية أو أخرى ·· نعمان عاشور اتخذ من عزت الثورى قناعا لاعلانه عن مصر الجديدة والتبشير بها ·· ولكن هل استطاع بثوريته هذه أن يحدد لنا معالم مصر الجديدة · المستقبلية المبشر لها ··؟! وقنبلة سعد الدين وهبة فى **السبنسة** والتى يتوقع صابر انفجارها ـ وتأتى عاليها واطيها ـ ما هى الا رمز للثورة التى قد حدثت بالفعل · فجاء التبشير متأخرا عن الحدث الفعلى ·· أما توفيق الحكيم وتأثره بشعارات الثورة التى نادت من أجل الطبقة الكادحة · وهو ضرورة العمل وتذويب الفوارق الاجتماعية بالقضاء على الرأسمالية والقضاء على الاحتكار ·· فجاءت دعوته فى **الأيدى الناعمة** تأييدا وليست تبشيرا لرؤية مستقبلية · وهذا ما يؤخذ على كتابنا فى هذه المرحلة التى نعتبر أعمالهم لم تصل الى مرحلة شجاعة المواجهة الفكرية ·

والأعمال التى يتناولها البحث بالتحليل : **الناس اللى تحت** لنعمان عاشور ، **السبنسة** لسعد الدين وهبة ، **الأيدى الناعمة** لتوفيق الحكيم ·

جاءت هذه الأعمال الدرامية وغيرها بعد الثورة لتؤكد ارتباطها بقضايا المجتمع وحرصها على تصوير فساد القيم القديمة ·· وكانت هذه الأعمال فى أفضل صورها ·· تعطى صورة فنية لمجتمع يموج بالصراعات بين قيم قديمة فاسدة وأخرى جديدة صحيحة ·· ولكن لم يتم ارساؤها بعد ·· بل تظل دائما كأمل بعيد فى مستقبل مشرق ·· وهى فى النهاية دعوة الى الاصلاح الاجتماعى حتى تسود العدالة فى المجتمع ·· وغالبا ما يتقمص الكاتب فى هذه الأعمال الشخصية الثورية بغرض بث أفكاره وآرائه فى الثورة التى هى غالبا أمور حدثت بالفعل ·· ولكن ينقصها التبشير بالرؤى المستقبلية ففى **الناس اللى تحت** نجد انطلاقة عزت ولطفية الى مصر الجديدة من أجل حياة أفضل ولكن نعمان عاشور لم يرسم مصر الجديدة أو معالمها كذلك فى **السبنسة** وعى وادراك صابر وهو فى قميص المجانين بأن « القنبلة حتنفجر » فالثورة التى يبشر بها قد حدثت بالفعل ومضى على حدوثها سنوات وسنوات · اذن هذا ليس بالتبشير وأيضا سالم فى **الأيدى الناعمة** العامل الذى يوجه كل من البرنس العاطل والدكتور المثقف الى الاهتمام بالعمل كضرورة هو تأييد لمطالب الثورة ·· اذن أين التبشير للمجتمع الأفضل ؟

ان اهتمام نعمان عاشور بالصراع الطبقى فى **النـاس اللى تحت** بين الأجيال القديمة وبين الجديد المبشر ·· واختياره للشخصيات التى تتفق مع الواقع الاجتماعى··راسما هـذه الشخصيات بأبعاد جسمانية ونفسية واجتماعية بحيث تكون شخصيات متباينة متناقضة ليتولد منها الصراع الذى لا تنهض مسرحية الا به ·· على أن ينشأ من هذا التناقض فى النهاية

التناغم الذى يحقق الوحدة المنشودة فى كل عمـل فنى ٠٠ ولكى يحتدم الصراع ويستمر الى النهاية يجب أن يكون بين هذه الشخوص ٠ شخصية محورية من الطراز القوى العنيد الذى لا يقنع بانصاف الحلول ٠ فاما يبلغ كل ما يريد أو يتحطم ٠٠ وغالبا ما يكون التطور فى هذه الشخصية أقل منه فى غيرها ٠٠ ويعرف لوكاتش هذه الشخصية بأنها « الشخصية الواعية لمصيرها وقدرتها على رفع العنصر الشخصى العرضى فى مصيرها بوعى أيضا الى مستوى معين ملموس للعمومية ٠

والصراع ينبـغى أن يكون متدرجـا فى الصعود فلا يلحقـه ركود أو جمود فى الطريق ٠ ولا تثبت به طفرة حتى يبلغ الذروة ٠٠ ويصدق هذا الصراع الرئيسى الذى يحكم المسرحية كلها من أولها لآخرها ٠٠ ولكن هذه الشخصية المحورية أو الرئيسية لم تتوفر فى أعمال نعمان عاشور رغم وجود ألوان من الصراعات فى العمل الواحد ٠

فمسرح نعمان عاشور » تاريخى تسجيلى » يرصد صراعات البيئة ويهتم بصراعات الطبقات المتعددة الدنيـا والوسطى والعليـا ٠٠ ويلاحق التغييرات المختلفة التى تعقب الثورة والانقلابات الاجتماعية ٠٠ وهو نفسه يعترف بأنه أخذ قالبا جديدا مناسبا لهذه التغييرات فى المجتمع المصرى وجميع الدراسات تجمع على ذلك بأنها مدرسة تولستوى ٠٠ جوركى ٠٠ وتشيكوف التى ترصد الواقع وتدعو للتغيير وتلاحق الشخصيات المختلفة الممثلة بقطاعات المجتمع ٠٠ وهو مسرح مهلهل البناء خال من الصراع بين القوى المتضاربة وهو مسرح سماه مندور مسرح « الريبورتاج » وهو مسرح « الأوتشرك » عند تشيكوف وجوركى (٣٧) ٠

أما بالنسبة لمسرح سعد الدين وهبة الذى ينتمى الى تيار أصيل هو تيار الأدب المصرى الحديث بوجه عام ٠٠ وأدب المسرح بصورة خاصة ٠٠ فهو تيار النقد الاجتماعى والسياسى الذى فرضته ظروف تخلف المجتمع المصرى قبل ١٩٥٢ وبعدها ٠٠ وظروف احساس المثقفين والكتاب المصريين لهذا التخلف الذى يعانيـه مجتمعهم ٠ وعدم استسلامهم للقوى الخفيـة والظاهرة التى ترمى الى عزلهم عن القيام بواجبهم نحو المجتمع ٠

ولعل هناك صلة قرابة قوية بين سعد الدين وهبة وتوفيق الحكيم وخاصـة فى أعمال النقد الاجتماعى عنـد الحكيم التى كتبها كلها فى نهايـة الأربعينيـات وجمعت فى مجلد **مسرح المجتمع** الا أن الحـكيم جعل أحداثه تدور فى المدينة ٠ بينما سعد الدين اختار القرية والريف المصرى ٠٠ الا أن الموقف النقدى الاجتماعى والمعالجة الكوميدية الساخرة والاعتماد المطلق

على الحدث المسرحي الكامل والشخصيات النمطية كلها قسمات فكرية وفنية مشتركة بين الحكيم وسعد الدين وهبة (٣٨) ٠

ولم ينكر توفيق الحكيم تأثر المسرح المصرى بالمسرح الغربى ولا يكون الا به ٠٠ لكنه يقوم بتجارب للتجديد فى مسرحه ٠٠ ففى **الأيدى الناعمة** لم يستطع الحكيم التخلص نهائيا من مذهبه الفنى فى المسرح فالشخصية تتجلى من خلال القضية والمشكلة ٠٠ ومسرحه هو المسرح الفكرى وهو مسرح تقليدى فى بنائه رسم الشخصية « ولكن العنصر المميز لهذه الشخصيات ليس العاطفة أو الماديات بقدر ما هو قضية فكرية ٠ وهذا ما يظهر فى مسرح ابسن وبيرانـدللو وشو وسارتر ٠٠ فـكل مسرح أصيـل لابـد أن يكون فكريا » (٣٩) ٠

فاهتم توفيق الحكيم بالفكر وهو يعالج القضايا الاجتماعية ٠٠

ففى **الأيدى الناعمة** يعـالج توفيق الحكيم مشـكلة العـدل والسلام كوجهين لعملة واحدة هى مستقبل الانسان على هذه الأرض ٠٠ ولكن يعاب عليه أن هذا المنهج قـاده الى طريق مسدود (٤٠) ٠ ولم يسبق الأحداث بصدق بصيرته ٠٠ ولكنه يقـدم الحلول للأزمة فى اطـار البـديل ٠٠ أى الصناعة الكبرى بديل الرأسمالية ٠

وخلاصة لذلك نجـد اتساع مفهوم الصراع الدرامى نتيجة للتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى تركت صداها فى حياتنا المصرية وأصبحت الأنماط الجديدة من المسرحيات لا تتضمن صراعا محددا ومركزا بين طرفين ٠٠ بل صراعا خارجيا بين الشخصيات المتعددة ٠٠ وصراعـا داخليا يجرى داخل النفس البشرية ٠ فى **الناس اللى تحت** تنـاول نعمان عـاشور خطا دراميـا وسياسيا هو الصراع بين عـالمين يبشر فى النهايـة بانتصار الجديد ٠٠ هذان العالمان ممثلان فى عمارة بهيجة هانم التى تمثل بشقتها العليا مركزا للقيم البرجوازية الجوفاء وبين ساكنى البدروم فى نفس العمارة حيث تسكن الأنماط المقهورة الباحثة عن حياة أفضل ٠٠ وهذان رمزان للبناء الاجتماعى ٠٠ القاعدة العريضة للهرم الاجتماعى من المقهورين الكادحين بينما القمة تعلوها الطبقة الفاسدة التى لابد من الصعود من السفلى للعليا أو العكس حتى تذوب الفوارق الطبقية ويتساوى الجميع فى المجتمع أما أحداث **السبنسة** التى تدور فى قرية الكوم الأخضر فهى تجسيد واقعى لمصر كلهـا بما فيها آنئذ من مآس وطغيان ٠٠ والقنبلة الضائعة هى الثورة التى توجد فى كل مكان ولابد لها ازاء عسف الطبقة الأولى لطبقة السبنسة من أن تنفجر ذات يوم لتغير الوضع الطبقى الظالم وتحتل الطبقة المقهورة مكانها فى مقدمة السلم الاجتماعى ٠٠ أما الطبقة

المستغلة فلابد أن تتقهقر بحكم فسادها الى المؤخرة (السبنسة) .. ومن هنا يأتى خط الصراع الرئيسى بين ممثل السلطة وبين الطبقة المقهورة التى يعيش داخلها القرويون .

هذا على المستوى الاجتماعى .. وغالبا ما يتغلب الطرف الأول على الثانى بحكم سيطرته على السلطة القضائية والتشريعية وغيرهما .. ولكنه لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يوحى بارهاصات الثورة التى تستعر فى وجدان الشعب .

وبالنسبة **للأيدى الناعمة** فهى تتناول جوانب حياة الانسان فى المجتمع وفيه تختلط العناصر النفسية بالعناصر الاجتماعية . .النفسية النابعة من ذات الانسان والاجتماعية التى ولدتها فى الفرد حياته داخل المجتمع .. وهذا يؤكد رأى محمد مندور على مسرح الحكيم « بمسرح الحياة » (٤١) .

والأيدى الناعمة تقوم على الاختــلاف بين مفهوم الحياة قبــل الثورة ومفهومها بعد الثورة .. فالأول يقبل حياة التنطع والبطالة .. أما الثانى فيقوم على التعاون بين الجميع وخدمة المجتمع الجديد .. وليس فيه مكان لمن لا يخدم أو يعمل حتى تذوب الفوارق القائمة .. والعمل الذى ينبع من الحب والهواية هو أساس المجتمع الجديد حتى ولو كان من الأمراء المطرودين.

وبتتبع الأعمال الثلاثة من خلال الصراع المتباين فيها سنلاحظ مدى ارتباط هذه الأعمال بالمجتمع بصورة مباشرة .. وليس بصورة نقدية كما يتضح مدى التقارب الفكرى لمفهوم الصراع بألوانه المتباينة .

فى الناس اللى تحت يبدو الصراع القائم بين البرجوازية الوسطى الممثلة فى بهيجة هانم وبين طبقة المقهورين طبقة الدنيا وهم سكان البدروم صراعا لم يرتفع الى مرتبة الصراع الاجتماعى أو صراع بين طبقتين ، بل صراع من أجل المنفعة لكليهما :

بهيجة : قولى ياسى عبد الرحيم ، انتو حتفرشوا الصالة من غير عقد ايجار ؟ .

عبد الرحيم : هيه الصالة دى مش تبعنا ؟ ..

بهيجة : تبع مين منكم ؟...

عبد الرحيم : تبع السكان كلهم ..

بهيجة : أنا مأجرا لكم البدروم أوض بس .. مش مأجرا لكم شقة .. كل واحد له أوضه .. يكون فى علمكم اذا فرشتوا الصالة تدفعوا لى ايجار ...

عبد الرحيم : عند مين الكلام ده ؟ ...

بهيجة : تعالى هنا !! انت بتكلم مين ؟ ...

عبد الرحيم : باكلم الخلق اللى ساكنين فى بيوت زينا (ويشير الى النظارة جميعا) .

بهيجة : هو فيه حد فى الدنيا ساكن زيكم ..

عبد الرحيم : فى أى قانون ياست بهيجة ؟ فى أى شرع الكلام ده ؟ ..

بهيجة : عندى أنا .. فى بيتى أنا .. فى ملكى .. فى عمارتى(٤٢).

وتمارس بهيجة قوتها وضغوطها على سكان البدروم بملكيتها للعقار الذى يسكنون فيه .. بكل تماسك وكبرياء .. فى حين تأتى شخصية رجائى الأرستقراطى العاطل ويسكن البدروم ويتحمل ضغطها لضعفه واحساسه بالضياع والانهيار ويعايش سكان البدروم فى سلام .

لطفية : كلهم بيقولوا ان حضرتك من عيلة كبيرة ...

رجائى : ولا كبيرة .. ولا حاجة .. اتنين بشوات .. واحد بيه .. وانتهم فى أوانهم .. مافضلش م الشجرة غير الفرع اللى ماعلهوش ورق .

شخصية رجائى نمط ارستقراطى يتعامل بتواضع مع الكادحين .. تماثلها شخصية البرنس فى الوضع الاجتماعى فى **الأيدى الناعمة** لتوفيق الحكيم .. ولكنها نمط أرستقراطى متغطرس محتفظ بكبريائه وغروره فهى تقابل شخصية رجائى فى تعامله مع المجتمع .. فكلاهما عاطلان . ولكن شخصية البرنس تعيش على ماضيها بقيمه الفاسدة متشبثة بذكرياتها .. نافرة من الحاضر الجديد والمستقبل الملعون المجهول .. أما فى **السبنسة** لسعد الدين وهبة فنجد الشخصية الممثلة للسلطة الباحثة عن مصلحتها من خلال فساد الادارة والتسلط والظلم .

فالظلم يقع على الفقراء أهل السبنسة من الطبقية التى تفرضها السلطة على أبرياء مظلومين .. واستغلالهم لمنفعتهم الذاتية .. ويشير الى هذه الطبقة سعد الدين وهبة على لسان ناظر المحطة :

الناظر : درجة أولى هنا « ويشير الى ناحية الحكمدار والضابط » ودرجة ثانية هنا « ويشير الى ناحية درويش وفتحى » ودرجة ثالثة والسبنسة هنا « ويشير ناحية المتهمين وصابر » (٤٣) .

أما بالنسبة للصراع القائم حول الظلم الواقع من السلطة على الفقراء الأبرياء فى **السبنسة** فيأتى على لسان صابر رمز طبقة الشعب المقهورة والسبنسة هى القاعدة العريضة التى يركب فيها صابر والمتهمون ٠٠ وهذا أيضا رسم للهرم الاجتماعى حيث تظهر الشخصية المخلصة للقاعدة العريضة من أفرادها تبشر بالخير للجميع ٠٠ وهذا ينطبق على شخصية صابر الذى اتهمته السلطة بالجنون لأنه نطق بكلمة الحق والعدل :

صابر : برضه مش هتهرب يادرويش أفندى لا أنت ولا البشوات والبهوات بتوعك ٠٠ حتهربوا تروحوا فين ٠٠ القنبلة هتفرقع وتجيب عاليها واطيها الأرض كلها قنابل ٠٠ القطر مليان قنابل ٠٠ بلدنا انزرعت قنابل ٠٠ خلاص وحتفرقع ٠٠ وتجيب اللى قدام ورا ٠٠ واللى ورا قدام ٠٠ البريمو حيبقى سبنسة ــ والسبنسة حتبقى بريمو (٤٣) ٠

صابر المبشر بالحق والعدل ٠٠ استطاع أن يواجه السلطة بزيفها ٠٠ يرفض خدمتها فى سبيل أن يفتح الأمل لطبقته ٠٠ وهذا ما يناقض شخصية عبد الرحيم الكمسارى فى **الناس اللى تحت** ٠٠ فاذا كانت شخصية صابر شخصية ايجابية فشخصية عبد الرحيم هى الشخصية المضادة لها فهى شخصية مستسلمة منذ البداية لاحساسها بالهزيمة الدائم فعبد الرحيم يحاور بهيجة المتسلطة باستسلام دون أمل مشرق فى نفسه ٠٠ بينما صابر يواجه ويتمسك بالحق بل ويرفض الترقية من أجل العدل ٠

وبداية **السبنسة** يعرض لنا مؤلفها فساد السلطة التى لا ترى سوى منفعتها حتى لو عرضت الشعب لخطر فادح ٠٠ ويتضح هذا من حوار الصول درويش محدثا الحكمدار تليفونيا :

الصول : لا يافندم مافيش صريخ ابن يومين فى النقطة يعرف الحكاية ده ٠٠ العسكرى اللى لا قاها وانى بس ٠٠ لا ــ الأهالى ماعندهاش خبر يافندم ٠٠ فى الطريق يافندم ٠٠ أربع تلواح ٠٠ الرابع بصفة احتياطى يمكن لوح من الثلاثة يسيح فى السكة ٠٠ ولا حاجة أيوه ٠٠ أيوه ياسعادة الباشا قفص ٠٠ أيوه موجود حاضر يافندم (يضع السماعة ويجلس وهو يكمل تزرير الجاكتة ويحدث نفسه) النص الأحمر ٠٠ والنص أسود ٠٠ طيب والمصيبة دى حتلقاها فين ٠٠

الحكمدار نمط من الأنماط الممثلة للسلطة التى ينصب اهتمامها على المنفعة الخاصة دون مبالاة بالخطر الذى يحوم حول القرية وأهلها ٠٠ فالسلطة هى قمة الهرم الاجتماعى مثل شخصية بهيجة هانم فى **الناس اللى تحت**

.. قمة الهرم التى تضغط على القاعدة العريضة . كما حدث أيضا من خبير المفرقعات الذى يعلم زيف القنبلة ويكتب تقريرا بشدة خطورة القنبلة شديدة الانفجار من أجل الحصول على مكافأة هو نمط للسلطة المزيفة :

أمين : أيوه يافندم .. شديدة الانفجار كمان زى القنبلة بتاعة ميت كنانة .. بالضبط .. أيوه اللى لقيناها جنب سراية حامد باشا .... نشان .. والله الحقيقة ياسعادة الباشا ما عرفش حاطه فين .. صدرى اتملى بفضل سعادتك على .

ورغم علم السلطة بزيف الموقف الا أنها تطالب بايجاد المتهمين .. متهمين أبرياء من شباب القرية .. الأمر الذى جعل العسكرى صابر يثور من أجل الحق .. واحساسه بعذاب الضمير المفقود لدى رجال السلطة التى ترقيه .. فى حين أنه متهم داخل نفسه .. فهو يعرف الحقيقة ولابد من تبرئة المتهمين .. فالأوضاع والمعايير انقلبت .. كيف يكافىء المذنب ؟

الخبير : يا حضرة المأمور .. العسكرى لازم يترقى .

صابر : (بذهـــول) يترقى .. !!

مكافأة فى الظاهر ولكنها معناها يؤكد أنها رشوة لصمت صابر أمام الحقيقة ولكن هذه المكافـأة حركت ضمير صابر لانقاذ الأبريـاء .. بينما اضطهده الصول درويش خادم السلطة ورفض التعاون معه من أجل مصلحته الخاصة ..

درويش : بلاش كلام فارغ ياصابر .. اعقل وحط العقل فى دماغك ..

صابر : ما هو ده اللى تاعبنى .. أنا حطيت العقل فى دماغى .. قام العقل اللى فى دماغى قال ياصابر أنت مجرم .. أنت ودرويش أفندى ..

ولو انتقلنا الى الصراع فى **الأيدى الناعمة** عنـد توفيق الحكيم .. فسنجد أن الصراع قد بنى من خلال معالجة الحكيم لموقف خلقته الثورة بين القديم (البرنس) أحد الأمراء المطرودين فى التطهير وموقفـه من العهد الجديد ، الثورة التى أعلنت مبـادئها التى تهدف لاقامة حيـاة ديمقراطية سليمة بتوزيع ثروات الطبقات الميسورة على الطبقات الدنيا .. وكان هذا التدخل بمثابة حماية وتوسيع حقوق الطبقة الوسطى والصغيرة .. وطبقتى العمال الفلاحين .. ولتحقيق ذلك كان لابد من التفاعل الديمقراطى بين قوى الشعب العاملة (الفلاحون والعمال والمثقفون) فأصبحت الدعوة للعمل حق وشرف وواجب فالعمـل هو الحيـاة كما ورد فى الميثاق .. ولا مكان لمن لا يخدم المجتمع .. والبرنس شخصية نمطية للعهد البائد يعيش فى قصر فخم ولا يملك قوت يومه . ذلك نتيجة لحملة التطهير للاقطاعيين والرأسمالية

فقد تأقلم البرنس على القيم الفاسدة التى تحتقر العمل والعمال بل وكل من يمارسه ٠٠ فهو لم يعرف العمل فى حياته ٠

فكيف اذن يعيش فى مجتمع ينفر من كل عاطل ؟ ويتضح هذا من التعجب فى حوار البرنس مع الدكتور المثقف الباحث عن وظيفة ٠

البرنس : انك تتكلم كثيرا عن الوظائف ٠٠ الوظائف ٠٠ ما هى الوظيفة ؟ ماذا يمكن أن نصنع فيها لو وجدناها ؟ هل عندك فكرة ؟ (٤٤)٠

ان اختيار الحكيم لشخصية البرنس الأرستقراطى يأتى كاختيار نعمان عاشور لشخصية بهيجة هانم أو اختيار سعد الدين وهبة لأفراد السلطة ٠٠ مع الفارق لشخصية البرنس المتقدمة زمنا خلاف الآخرين حيث تتعايش فى المجتمع الجديد بعد الثورة ٠ ولابد أن يتماثل لمبادئها من أجل أن يحيا ويعيش فى هذا المجتمع ٠

وليؤكد الحكيم ضرورة العمل والوظيفة لهذا المجتمع الجديد ، يقحم شخصيات كادحة أصبح لها الحق فى العمل ٠٠ فهناك تكافؤ الفرص وليس انتهاز فرص ٠٠ فهذا بائع البسبوسة الذى نال أبناؤه فرصة التعليم المجانى فحصل البعض على الشهادة العليا ٠ ولكنهم فى انتظار الوظيفة بعد ٠٠ فالاتكال أصبح على الدولة لتحقيق تكافؤ الفرص فى الحياة العملية ٠ هذا الاتكال الذى جعلهم فى منتصف الطريق مثل الدكتور حمودة ٠٠

البرنس : لماذا لا يشتغلون مثلك ؟ ٠٠

البائع : انهم بكوات ٠٠ كانوا فى الجامعة اذا سئلوا عن أبيهم احمرت وجوههم خجلا ٠٠ فاذا دخلوا البيت مدوا أيديهم لأبيهم يطلبون مصروفات الملابس ٠٠ ودخول السينما ٠٠ قلت لهم بالأمس فقط ٠٠ افعلوا مثلى ٠ انى أكسب من هذه العربة جنيها فى اليوم ٠ وهذه العربة التى أدفعها من الصبح الى الليل هى التى دفعتكم الى ما وصلتم اليه ٠٠ وهأنتم اليوم أساتذة ٠٠ وأصحاب ليسانس ودبلوم وبكالوريوس ومازالت العربة الحقيرة هى التى تنفق عليكم ياحضرات الأساتذة ٠

نفس القيمة الاجتماعية التى يطرحها الحكيم بضرورة العمل تتضح أيضا من حوار بائع الذرة الذى أصبح من صغار الملاك الذين أنقذتهم الثورة وحولتهم من فلاحين أجراء الى صغار ملاك وهذا من أفضال الثورة على الطبقة الدنيا توزيع الأراضى واتاحة الفرصة للتعليم المجانى للفقراء ٠٠

البائع : عندى أولاد صغار فى سن الرعاية ٠٠ وعندى ولدان كبيران فى سن التعليم ٠٠ يذهبان بعد الظهر الى مدرسة القرية ٠٠ أما فى الصباح فيعملان فى كسب رزقهما ٠

الدكتور : كسب رزقهما ؟ .. أين .. ؟ .

البائع : احدهما يعمل فى الغيط .. فى قيراطين اشتريتهما من وفر كسبى وتدبير امرأتى التى تربى الدجاج وتبيع البيض .. وفى هذين القيراطين تزرع الذرة التى أبيعها هنا على العربة . أما الولد الآخر فيعمل أجيرا فى دكان فحام ...

يتضح من هذا الحوار ملامح الطبقة الكادحة بعد الثورة بما نالته من تكافؤ الفرص لها فى التعليم وامتلاك الأراضى .. مما ولد طبقة المتعلمين وأنصاف المتعلمين الذين ما زالوا فى اعتماد على الطبقة الكادحة .. فقد أصبحوا من الطبقة الوسطى المتسلقة ، فبائع البسبوسة يناشد العمل بأى صورة مستطاعة أفضل من البطالة التى يعيش فيها المتعلمون وأنصاف المتعلمين .. هذه الثورة التى تمس الدكتور حمودة أيضا .. الذى حصل على أعلى المراتب العلمية وهى الدكتوراه فى العلوم الجدلية التى تكرهها الثورة حينئذ ، ولذا أصبح من العاطلين بما حصل عليه .

ولكن يؤخذ على الحكيم تصويره لبائع البسبوسة المتحمس للعمل الجاد بكل صوره الشريفة وفى نفس اللحظة يترجى (البرنس) فى البحث عن وظيفة لأبنائه كنوع من الوساطة .. وهذا يخالف قيم هذا الكادح .. ولكن لجأ الحكيم اليه لاظهار مفاسد قد تعود عليها الناس قبل الثورة .. وما زالت مستمرة بعد الثورة أيضا .. فقد خلقت الثورة طبقة البيروقراطية تلك الفئة التى تولت المراكز القيادية فى الوزارات والمشاريع الكبرى .. فخلقت امتيازات ضخمة لها على المستوى العام والمستوى الخاص .

لقد أصبح الوصول الى وظيفة حكومية صراعا تطلعيا من الطبقات الكادحة .. ففى **الناس اللى تحت** نجد شخصية عبد الرحيم الكمسارى الذى يرفض زواج لطفية من عزت الفنان لأنه بدون وظيفة . وكذا هو يأمل فى توظيف ابنته فى الحكومة ..

لطفية : أبويا مش مرتاح لحالتك خالص ..

عزت : عاوزنى لازم اتوظف .. حاولى تفهميه .. فهميه ..

هذا الاحساس من الجيل القديم تجاه الوظيفة الحكومية هو احساس بالتواجد فى المجتمع .. خاصة من الطبقة المعدمة .. عبد الرحيم **فى الناس اللى تحت** .. وبائع البسبوسة **فى الأيدى الناعمة** .. انهما يتمسكان بالوظيفة لأبنائهما ككيان اجتماعى ناتج من تذويب الفوارق الطبقية .. فالوظيفة هى المساواة لهما مع الطبقة العليا بعد الثورة ..

ولازالة الفوارق الطبقية نشأ صراع خارجي لهذا المفهوم من أجل التقرب للطبقة العليا - وتبطيط الهرم الاجتماعي على القاعدة - .
فعبد الرحيم الذي يرفض الفنان المثقف خطيبا لابنته يوافق على ابن البرجوازية خطيبا لها .. هذه الموافقة بمثابة تسلل الى الطبقة العليا .
فنشأ صراع بين عبد الرحيم وابنته فهي ترفض افكاره وتناهضه .. ولكنه يجد في هذا التسلل أمانا لها في المستقبل المستقر رغم أنه عامل كادح مستسلم لحياته النمطية الذليلة ، تنكر لأفكاره ومبادئه النقابية آملا التسلل الى الطبقة البرجوازية .. ورغم ذلك فهو يعلن كرهه لهذه الطبقة في شخصية رجائي " العاطل .. وكثيرا ما يسخر عبد الرحيم منه ببعض التلميحات التي فيها الحقد والشماتة :

عبد الرحيم : يا أستاذ رجائي أنا راجل عامل .. باعيش من شغلي .. ومن عرق جبيني .. وبانام عشان اقدر أشتغل وآكل لقمتي بأيدى ..

رجائي : (مقتربا منه شيئا فشيئا) واذا الواحد ماعرقش ..مايعرفش ياكل ..

عبد الرحيم : يا أستاذ رجائي .. أنت فيه حد زيك .. !!

أيضا لمحات أخرى لتطلعات عبد الرحيم للطبقة البرجوازية من خلال حدود عالمه الطبقي فهو يرى مستقبل ابنته في ارتباطها بتلك الطبقة وانتشالها من الحاضر المضنى الى المستقبل المضمون .. ويتضح هذا في اعجاب عبد الرحيم وسعادته الغامرة بصعود لطفية السلم الى أعلى لتسلم وظيفة بمكتب المحاسبة .. هذا الصراع الباهت يختلف تماما مع العسكري صابر في السبنسة الذي يرفض الترقية وخدمة السلطة .. بينما يخذله زميله درويش لتحقيق منفعته الذاتية متسلقا اليها لكسب رضائها على حساب طبقة السبنسة صابر والمتهمين الأبرياء .. صابر الثائر على الترقية التي تأتي اليه في لحظة الخطأ ومخالفة الحق ولم ينلها أثناء جهده وعمله بدقة .. هذا الفساد للأوضاع لابد وأن تأتي عاصفة تقتلعه وتؤدي الى التغيير .. ان صابر ينتظر اللحظة التي تأتي للهرم الاجتماعي وتجعله يستوى فيها بالقاعدة العريضة .. وهي نفس اللحظة التي ينتظرها عزت ويطلب فيها من لطفية انتظار تلك اللحظة حتى ينهار الهرم .

عزت : شوفي الأستاذ رجائي .. لكن رجائي أصله كان غني .. شوفي مين ؟ شوفي أبوكي ؟ .. كل واحد عايز يتشعبط مع اللي فوق .. عاوز ينط يطلع الهرم .. والهرم بيتبطط .. بينزل لتحت ..

بينزل بسرعة ·· خليكي معايا يا لطفية ·· خليكي مع اللي تحت أحسن ·· ما أتتش قد اللي فوق ···

أما في **الأيدي الناعمة** فيعلن البرنس عن سكان لقصره ·· ويتقدم عبد السلام وابنته للتقرب منه ولتحقيق أحلام كريمة ابنته بالسكن في قصر به حديقة ·· ان حقيقة تقرب الطبقة المتوسطة للطبقة العليا هو محاولة من الطبقة العاملة اعطاء البرنس وأمثاله درسا في الحياة الجديدة (المجتمع الثوري) وتذويب الفوارق الطبقية التي يتقوقع داخلها البرنس ·· فالسكن للقصر لم يأت من قبيل التسلل اليهم ، بقدر ما هو لهدم الهرم الإجتماعي ·

البرنس : هل عندكم خدم ؟ ··

كريمة : أنا التي أقوم بخدمة والدي ·· يساعدني خادم صغير لقضاء الحاجات من الخارج ·

وتظهر صورة الصراع بين الطبقة العاملة وبين الطبقة العليا ·· حين يشجع عبد السلام ابنته على حب العمل وهذا ايمان بالحياة ومعطياتها لهم·· مما يؤدي الى الاستقرار والأمان في المستقبل ·· وقناعة الطبقة العاملة التي تثير دهشة الطبقة الأرستقراطية ·

عبد السلام : أبدا ·· لقد قلت لك اني رجل ميسور ·· والحمد لله معاشي الذي اتقاضاه بعد خدمة أربعين سنة في مصلحة السكة الحديد يبلغ حوالى ثلاثين جنيها شهريا ·· وهذا ليس بالقليل ·· أليس كذلك ؟ ··

البرنس : ثلاثين جنيها ·· !!

في هذا الحوار تظهر قيمة العمل للانسان في حياته العملية ، والفائدة المتصلة للعامل فهي أمان في مداومة للعمل وضمان في سن الشيخوخة حيث النقابات العمالية التي وضعت قوانين المعاشات ·

ان انتقال عبد السلام وابنته الى القصر ليس من أجل المظهرية الكاذبة بقدر ماهي مشاركة في الأرض الخصبة التي يتمتع بها الطبقة الأرستقراطية وهي العناية بالحديقة التي تطرح الزهور والخير ·· فالثورة جاءت لتحقق كل أحلام الطبقة العاملة ·

البرنس : ولماذا أردتم السكن في هذا القصر ؟ ··

عبد السلام : أنا الذي اقترحت ذلك على ابنتي كريمة ·· انها تحب الحديقة فلما قرأت الاعلان ·· قلت لها ها هو قصر لابد أن تكون له حديقة ·· لابد من أن أحقق لك حلمك بالسكن في قصر بحديقة مرة قبل أن أموت ·

فى هذا الموقف نجد الصراع يتقدم لصالح الطبقة العاملة ، وتحاول الطبقة الأرستقراطية من التقرب اليها بعرض القرابة عليها حتى لا يقع البرنس تحت مسئولية المساءلة من حكومة الثورة ٠

البرنس : الشرط الأخير هو تحديد صفة اقامتكم هنا ٠٠ بما انكم لستم مستأجرين ٠٠ الصفة المقبولة هى أن تقولوا انكم أقاربى ٠٠٠

ان نتيجة هذا الصراع الطبقى هو نتيجة حتمية جاءت للتغيير الاجتماعى الذى أحدثته الثورة بالتخلص من الاقطاع والرأسمالية ٠ وتكفلت برعاية العمال والفلاحين ٠٠ تلك الفئات التى حددت لها قانون الـ ٥٠٪ فى جميع المناصب التشريعية فى مجلس الشعب والمجالس المحلية ، فهى فى نظر الثورة القوى الغالبة عددا أو القاعدة العريضة المؤيدة لها ٠

واذا كانت نظرة عبد الرحيم **فى الناس اللى تحت** الى الطبقة البرجوازية هى نظرة انتهازية تسللية للأمان المستقبلى ٠٠ فان نظرة صابر فى **السبنسة** الى طبقة السلطة نظرة ساخطة نافر منها ومن أنماطها ٠٠٠ وفى **الأيدى الناعمة** تأتى نظرة عبد السلام نظرة واعية حكيمة من خلال اعانتها فى الأمور الحياتية للبرنس ٠

هذا ما وضح فى صراع التقرب للطبقة العليا ٠٠٠ ولكن هناك صراعا يناهضه ٠٠ وهو الصراع التمردى على الطبقة العليا أو على القيم مثل الخادمة منيرة وتمردها على الخدمة عند بهيجة هانم فى **الناس اللى تحت** ، أو تمرد مرفت على أفكار ابيها فى **الأيدى الناعمة** لعدم منطقيتها ٠٠ ثم تمرد سالمة الغازية على أفراد السلطة وعدم الخضوع لهم وأيضا تمرد صابر على الترقية من أجل الحق والعدل فى **السبنسة** ٠٠

ويأتى تمرد منيرة ضد بهيجة هانم كوسيلة للدفاع عن كيانها الانسانى وحقها فى رفض الخدمة ٠

منيرة : مش رايحة عند حد ٠٠ أنا حا أرجع بلدنا ٠٠ مش عاوزه أشتغل فى البيوت ٠

هذا التمرد الذى ينبع من أجل الكرامة الانسانية والكيان الاجتماعى أمر فرضته الحياة الجديدة ٠٠ فقد فتحت أبواب الرزق التى لم تستغل من قبل ٠٠ أما نظرة الطبقة البرجوازية لهذا التمرد فتستنكره بهيجة على منيرة وتتهمها بالشيوعية مثل لطفية التى تعلمها القراءة والكتابة٠هذا الاستنكار من البرجوازية الموجه بالرفض للمتعلمين وأنصاف المتعلمين ٠

كذلك يأتى هذا التمرد من لطفية على الطبقة العليا بعد مشاركتها لهم العمل فى مكتب المحاسبة واكتشاف حقيقة هذه الطبقة ·· وعقد المقارنة بينهم وبين عزت ··

لطفية : ·· أنا شفتهم بعنيه ياعزت ·· وقعدت معاهم وكلمتهم ·· واشتغلت فى وسطهم وعارفاهم فارغين فاضيين ·· مرتاحين ·· مش زيك ·· ولا زيى ·

وفى السينسة سالمة الغازية التى تتنازل مع طبقتها بارادتها ورضاها ·· تتمرد على البهوات وتقاوم أمها التى تدفعها اليهم · وحين حاول صابر الواعى للأمور اقناعها خوفا من بطش السلطة التى قد تثأر منها ·· تصمد وتتمسك بتمردها :

صابر : يعنى مش خايفة ياخدوكى فى الحديد ···

سالمه : أروح فى الحديد بكيفى ·· ولا أروحش للمقصوع اللى عايز يودى العالم فى داهية ده ···

ان تمرد سالمة لا يقل قيمة عن تمرد صابر ··· فكلاهما ينازل السلطة ويتمرد عليها وهذا من أجل الحقيقة ·· وكشف السر لانقاذ أبرياء متهمين ·

صابر : أنا مش أمباشى ·· أنا عسكرى خد (يجذب الشريطين ويلقى بهما على الأرض) ·

هكذا تمرد صابر على الترقية التى نالها كرشوة من السلطة للصمت ·· ومع اصرار صابر على كشف الحقيقة ·· يتوعده درويش بالمحاكمة التأديبية :

صابر : يا أخى حاكمنى ·· أنا بترجاك تحاكمنى ·· عاوز أتحاكم ···

رشوان : طول بالك ياعم صابر ·· واحنا نروح نقول الحقيقة ···

صابر : الحقيقة ما تعرفوهاش ··· الحقيقة أعرفها أنا ·· ويعرفها درويش ·

درويش : أنت مجنون ! ··

صابر : أبقى مجنون لو ما قلتش الحقيقة ·· أبقى مجرم كمان ·· حاقول الحقيقة للنيابة وكل الناس ·· ولك أنت كما يارشوان ·· حاقولك الحقيقة ··

المجتمع الفاسد يظهر فى التمرد قبل الثورة ضد الطغيان والظلم فى **السبنسة** ·· وضد قيم الطبقة البرجوازية من أجل الحفاظ على كرامة الانســان وكيانه فى **الناس اللى تحت** وفى **الأيدى الناعمة** يأتى الصراع التمردى ضد الأفكار البالية التى يعيش فيها البرنس مما يؤدى به الى تمرد ابنتيه عليه ·· هذا التمرد الذى جاء نتيجة اختيار ابنته مرفت لزوج من الطبقة العاملة ورفضها لخطيب من طبقتها العليا ولنتعرف على رأى البرنس فى تمرد ابنته :

البرنس : لم يعجبها خطيبها النبيل مدحت ·· وأحبت شابـا قـذرا هو ميكانيكى فى جراج كانت تصلح سيارتها الكابورليه عنده ·· وتزوجتـه ياسيدى على الرغـم من انفى ·· وسـكنت معه فى حجرتين فى عمارة بحى حقين وانجبت منه ثلاثة أولاد ·· ولكن الأدهى والأمر ·· أن أختها الصغرى جيهان قد تركت بيتى منذ عام هى الأخرى ·· بعد عيد ميلادها الثـامن عشر ·· وقررت اللحاق بأختها والسكن معها ··

ان الشخصيات المتمردة فى صراعها مع الطبقات هى شخصيات الدنيا الجديدة التى يملؤهـا الأمـل ·· شباب الثورة ··· منيرة ·· عزت ·· لطفية ·· مرفت ·· جيهان وسالة ·· هؤلاء الشباب الذين يعتمد عليهم فى بناء المجتمع الجديد ·

ويقابل الصراع التمردى صراع الانتهازية الذى جسده كل كاتب فى الأعمال الثلاثة ·· وهو الصراع الذى يتخذ كسلم للصعود الى الطبقة العليا من أجل المنفعة الخاصة · ففى **الناس اللى تحت** نجد الانتهازية فى كل من عبد الرحيم وفاطمة وعبد الخالق وأخيرا رجائى ·· عندما استطاعت بهيجة هانم أن تسيطر عليهم تماما بممتلكاتها التى ورثتها ·· فعبد الرحيم الذى يعطى انطباعا للشخصية الكادحة التى تكسب من عرقها ·· هو فى باطن الأمر شـخصية انتهازيـة تحاول بطريق غير مبـاشر تسلق الهرم الاجتماعى مع اللى فوق·· فهو يبارك خطبة ابنته من عبد الخالق البرجوازى·· ويسعد لعملها فى مكتبه ·· وأخيرا حين يفضل الاستكانة فى ظل فاطمة بلانة بهيجة هانم التى لا تستطيع الاستغناء عنها بأى حال من الأحوال ، ان فاطمة فى نظر عبد الرحيم هدف انتهازى ·· أما قمة الصراع الانتهازى فى الناس اللى تحت فيتمثل فى مرزوق الشخصية المتسللة الطفيلية ·· وهى من الأنماط التى ظهرت بعد الثورة وحققت امتيازات كثيرة وضخمة لها من خلال انتشارها عبر الثغرات المترتبة على التغيرات التى أحدثتها الثورة ·· وكانت ثغرة مرزوق هى احساس بهيجة هانم بالوحدة مع عنادها وكيدها

لرجائى ٠٠ تسرع بالزواج من مرزوق الذى نهبها وفر هاربا ٠٠ فقد تمكن مرزوق من تحقيق أطماعه من خلال تحركه بين معظم الأطراف الداخلة فى الصراع من أجل مصلحته الشخصية التى تمنعه من الانحياز الى أى اتجاه معين لا يقف فى سبيل ما يمكن تحقيقه ٠٠ وهذا لكسب ثقة الأضداد وتحقيق ما تصبو اليه نفسه ٠٠ وتتجلى صورته الانتهازية بعد لحظة الاكتشاف لهذا المخادع الكبير :

جبر : طلع نصاب يا أستاذ رجائى ٠٠

بهيجة : حرامى ٠٠ حرامى ٠٠ شيخ منصر ٠٠ رئيس عصابة ٠٠ يسرق الكحل من العين ٠٠ وأنا اللى سلمته حالى ومالى ٠٠

رجائى : مين هو ده ٠٠٠ ؟

فاطمة : مرزوق ٠٠ مرزوق بيه ٠٠ النيلة التقيله ٠٠

أيضا شخصية رجائى الأرستقراطى أظهرها المؤلف انتهازية رغم ارتباطه بعاطفته بسكان البدروم ٠٠ فهو انسان عاطل ويحتاج للمال من أجل الحياة المرفهة التى تعود عليها ٠٠ يتسلل الى بهيجة صاحبة المال والعقار ٠٠ وينتمى اليها بجسده تاركا أفكاره وآراءه فى البدروم ٠٠ ويتزوجها ويرضى بمصيره بأن يعيش معها وهى سجان وليست زوجة ، ويقف مكانه كالمشلول لا يستطيع الحركة ٠

رجائى : الدنيا هى اللى اتغيرت ٠٠ الناس اللى اتغيرت ٠٠ أنا ثابت ٠٠ أنا زى ما أنا ٠٠ أنا محلك سر ٠٠ محلك سر ٠٠ محلك سر ٠٠

ويتحسر عـزت على حال رجائى بينما عبد الرحيم يكيل له بحقد وكراهية ٠٠ رغم انهما من نفس الجيل ولكنهما ليسا من نفس الطبقة ٠٠ فعبد الرحيم داخله عقدة نحو رجائى وطبقته :

عزت : الأستاذ رجائى ممكن يكون أحسن من كده ياعم عبد الرحيم ٠٠

عبد الرحيم : أبدا مش ممكن ٠٠ واخد على الراحة ٠٠ واللى يعرف الراحة ما يقدرش يدوق طعم التعب ٠٠ ما يطقش يعرق وما يعرفش ياكل اللقمة الا من ايد غيره ٠

تلك هى نظرة نعمان عاشور للطبقة الأرستقراطية العاطلة ٠٠ تقف فى المجتمع الجديد محلك سر لديها القدرة على التغيير ٠٠ الا أن توفيق الحكيم فى الأيدى الناعمة يجعل هـذه الطبقة تتغير بالحب والاقناع ٠ فمنهج الحكيم الفكرى جعله يتبنى فكرة أهمية العمل لبناء المجتمع ٠ كما ورد

بالميثاق • محاولا تجسيدها بصورة مباشرة • وتطبيقها على البرنس العاطل الذى انطلق بالحب فى خط متواز مع الجيل الجديد محققا آماله •

ولما عرف عن مسرح الحكيم أنه يتناول جوانب من حياة الانسان فى المجتمع •• كان عليه أيضا اظهار الشخصية الانتهازية التى انتشرت فى المجتمع الجديد بصورة أو أخرى • ولذا فقد أقحمها على العمل الفنى ركوبا للموجة فقط • فجاء صراع الانتهازى دخيلا على البناء الدرامى • متمثلا فى شخصيتى لولو وظاظا راغبى سكنى القصر اللذين جمعا ثرواتهما من البورصة ويتضح هذا من حوار وكيل أعمالهم :

شعبان : ليس له شبر أرض •• يشتغل فقط فى القطن •

الدكتور : مزارع •

شعبان : لا ياسيدى الفاضل • لم يزرع •• ولم يقلع ولم يذهب عمره الى بلاد الفلاحين •

الدكتور : وكيف اذن يشتغل فى القطن ؟

شعبان : فى البورصة ـ البورصة ••

الدكتور : وجمع من ذلك ثروة ؟ ••

شعبان : ضخمة •• ووظفها فى العمارات والأسهم والسندات ••

تلك الطبقة الطفيلية هى أبرز المستفيدين فى المجتمع الجديد •• بعيدا عن القانون • ولذا نجدهما يفران أمام شرط البرنس باعلان قرابتهما اليه حتى لا يسأل من حكومة الثورة عن سبب تواجدهما •• أما فرارهما فهو الخوف من تعرضهما لسؤال حكومة الثورة عن أموالهما تطبيقا لقانون من أين لك هذا ؟ •• ويكشف الدكتور للبرنس حقيقة أمرهما :

الدكتور : هؤلاء الناس أغنياء من ذوى المال •• لهم أموالهم ومصالحهم التى لا يدرى أحد كيف تكونت •• ولا من أى طريق جاءت •• اتريد أن يتعرضوا للبحث والفحص عندما يقال انهم أقارب البرنس مثل حضرتك ؟ ••

ان دخول نمط الانتهازية وخروجها ضمن الأحداث فى **الأيدى الناعمة**، لا يترك خللا فى النسيج الدرامى لو حذف •• ولذا جاء صراعها صراعا باهتا •• رغم جهد الحكيم فى الاقتراب من المستوى الواقعى والدلالة على موقفه السياسى تجاه مختلف الطبقات الكادحة فيها والمستغلة على السواء •

وعند سعد الدين وهبة يأتى صراع الانتهازية نابع من شخصية الصول درويش وفتحى وفردوس وجليلة زوجة رشوان •• شخصيات من

القاعدة العريضة مهدت للسلطة طريق الظلم والطغيان على طبقة السبنسة من أجل الوصول الى مآربها ·· درويش يقفز من السبنسة الى الدرجة الثانية مقابل خيانة صابر بعدم التعاون معه فى كشف حقيقة القنبلة المزيفة :

درويش : اسمع يا صابر ·· أنت راجل عاقل ·· انس الموضوع ده ·· وتشوف مصلحتك ·· ومصلحة أولادك أحسن ··

دائما اللهث وراء المصلحة هو كلام الانتهازية والتخلى عن الحق والعدل :

صابر : ما هو لو كنت سترتينى ·· وقلت الحقيقة ما كنش اللى جرى كان ··

درويش : وكنت حاترتاح لما ألبس القميص زيك ···

صابر : ماكنتش حاتلبس القميص ·· واحد مجنون معلهش انما اثنين·· صول وعسكرى ماكانوش يقدروا عليها ···

درويش : يقدروا على أبوها كمان ·· هى فى حاجة تقف فى وشهم ···

أيضا الشاويش فتحى الذى يسرق الشيخ سيد ، فان عمله فى خدمة السلطة أعطاه الحق فى السرقة ·· وعندما يثور سيد على سرقته يقع تحت وطأة الظلم ويسجن مع الأبرياء ·

صابر : حتقول ايه يا شيخ سيد ··· حتقول ان شاويش الحكمدار ذاته سرق منك أنت عشرة جنيه ·· مين حيصدق أن الشاويش يسرقك أنت ···

أما فردوس وجليلة وصراعهما الانتهازى بالتقرب للسلطة لنيل مآربهما : فردوس عن طريق دفع ابنتها الى البيه للحصول على بريزة وعشوة :

فردوس : يابت ما تبقيش عبيطة ·· يمكن يعشيكى عشوة كويسة ·· ويمكن يحط فى أيدك بريزة ولا حاجة ···

أما جليلة التى يعتبرها بعض النقاد انها سقطت سقطة البطل بينما الباحثة ترى انها تقع تحت نمط الانتهازيين نتيجة طموحها فى تبرئة زوجها رشوان وخروجه من الحبس ·· ان ما رفضته ابنة الليل رضته جليلة لنفسها وهى خيانة لطبقة السبنسة من أجل مصلحتها الشخصية ظنا منها بأنها تستغل السلطة لصالحها ··· ورغم تحذير صابر لها ·· الا أنها قامت بالفعل باصرار ووعى ···

جليلة : بس بأقولك أروح دلوقت ٠٠ وأهو الشاويش فتحى هناك يمكن يخلينى أوصل له ٠٠

صابر : الشاويش فتحى حيوصلك بس مش لرشوان ٠٠

جليلة : دا باين عليه راجل طيب ٠٠

صابر : روحى اعقلى يا جليلة ٠٠

وبعد مضى وقت تعود جليلة وهى تتوارى بخجل وتلاحظها سالمة :

جليلة : ماشفتوش ياعم صابر ٠٠ انما حيطلع بكره ٠٠٠

صابر : مين اللى قال ؟ ٠٠

جليلة : قالوا لى حيطلع بكره خلاص ٠٠ وحلفوا لى كمان ٠٠٠

سالمة : انتى روحتى فين ؟ ٠٠٠

صابر : (يمسكها من ذراعها ويهزها بعنف) روحتى فين ٠٠ فهمينى ٠٠ ؟

سالمة : بص فى عينى ٠٠ اسمعى دا أنا أشوفه على وش الواحدة من بعد عشرين كيلو ٠

لقد تناول سعد الدين وهبة الصراع الانتهازى **فى السبنسة** بصورة محكمة فى النسيج الدرامى ٠٠٠ وأيضا نعمان عاشور **فى الناس اللى تحت** بخلاف توفيق الحكيم فى **الأيدى الناعمة** الذى لم يستطع تجسيد هذا الصراع فى شخصياته ٠٠ فلجأ الى الاقحام لها على النسيج الدرامى ٠٠ ليبرز جوانب المجتمع الجديد ٠

وعندما تتشابك الأحداث حول الصراع الطبقى الذى يتحول من صراع خارجى الى صراع نفسى داخل الشخصيات ٠٠٠ فهو يتجسد فى **الناس اللى تحت** داخل عبد الرحيم تجاه رجائى الشاذ طبقيا بين سكان البدروم فهذا يثير فى نفس عبد الرحيم الحقد والكراهية والاحساس بعقدة النقص أمامه حتى ولو كان رجائى عاطلا ٠

عبد الرحيم : غصب عنى ٠٠ لازم آكل لقمتى بايدى ٠٠ اما أعمل زى غيرى ٠٠٠

أما رجائى الأرستقراطى فهو يفهم نفسية عبد الرحيم تجاهه فيشكوه الى عزت المثقف :

رجائى : الراجل ده ما بيحبنيش ٠٠ مابيحترمنيش ياعزت٠٠٠مابيقدرش وجودى معاه فى بدروم واحد ٠٠ قصده أيه يعنى ٠٠ أنا مش فاهم ٠٠٠ أنا عايش عاله عليه ٠

ان فهم رجائى لنفسية عبد الرحيم تجاهــه ، أيسر من فهمه لأبعــاد صراعه الداخلى ، صراعه الحقيقى بين الماضى والحاضر والمستقبل ٠ وبين العجز عن التحرر والانطلاق ٠٠ فهو يقف مكانه محلك سر ــ حتى تنتهى أحداث المسرحية ٠٠ فجعله المؤلف « سجين الفوقية » وزوجه من بهيجة هانم أو بغيضة هانم على حد قوله :

رجائى : حاطلع مصر القديمة ٠٠ مصر القديمة فوق ٠٠ مش نــازل منها مش حانزل من مصر العتيقة أبدا ٠

ان صراع رجائى النفسى هو الذى اختار لنفسه الواقع المثير له ٠٠ أما بالنسبة لصابر فى **السبنسة** فصراعه النفسى وليد الاحساس بالذنب وتأنيب الضمير من أجل كشف الحقيقة وتبرئة المظلومين هذا الاحساس الذى لا يقوى على كتمانه وأثر فى سلوكه وتفكيره ٠

فالقنبلة المسروقة فى مكان ما بالبلدة ٠٠ معرضة للانفجار فى أى لحظة واذا استمر فى كتمان السر لتعرضت حياة الكثيرين للخطر المحقق ٠٠ هذا اذا أخذنا الحدث على المستوى الواقعى ٠٠ أما اذا نظرنا اليه من الناحية الرمزية لتأكدنــا أن القنبلة المسروقة ليست سوى الثورة المشتعلة فى وجــدان الشعب ٠ تبحث عن منفذ لها ٠ كما يبحث صابر عن منفــذ لسره حتى يستريح من عناء كتمانه ٠٠٠ وكما ان صابر لا يستطيع تحديد مكان القنبلة ٠ فكذلك لا يمكن حصر نطاق الثورة (٤٥) ٠

ويزداد الضغط النفسى على صابر بعد القبض على الشباب البرىء ٠٠ فالظلم أصبح واقعا على القاعدة العريضة ، ولابد من تعرية السر لانقاذ طبقة السبنسة من الظلم الواقع عليها ٠

صابر : ابقى مجنون لو ما قلتش الحقيقة ٠٠ ابقى مجرم كمان ٠٠ حاقول الحقيقة للنيابة وكل الناس ٠

ولكن صابر الذى يزداد توترا وقلقا يرتاح نفسيا بعد انطلاق السر من داخله وعلى أثره ارتدى قميص المجانين تشويها لموقفه العاقل بالجنون ٠٠ اذن فقد نتج صراع صابر النفسى عن تأنيب الضمير اليقظ ، وبالنسبة لعبد الرحيم كان صراعه النفسى وليد الغيرة والحقد على الطبقة الأرستقراطية ٠٠ وبالنسبة **للأيدى الناعمة** فالصراع النفسى الناتج عند البرنس من موقف الأصدقاء السابقين واحتياجه الى صديق يكشف له عما فى أعماقه الشعورية من حب عظيم بدل أحواله الاجتماعية وسلوكه مع الآخرين ٠

البرنس : وأنا الآن قد تجردت من لقب السمو ·· وأصبحت رجلا كبقية الناس ·· أليس من حقى اذن أن أحصل على صديق ؟! ··

لقد تبدل مفهوم الحياة القديم عند البرنس بمفهوم ضرورة العمل من أجل الكسب وبناء الأسرة والمجتمع · وتولد صراعه الداخلى من أجل الحب الذى جعله ينطلق من قوقعة الأرستقراطية الى العمل والكدح ·· وهذا يكون مقابل شخصية رجائى الذى أخذ مصر القديمة سجنا فوقيا له وأصبح محلك سر ·

هذه الألوان من الصراعات المتعددة هى نتيجة حتمية للأفكار والمفاهيم التى فرضها المجتمع الجديد ·· الذى يدافع عن وجوده بمحاربة القديم من الأفكار الموروثة عن مجتمع ما قبل الثورة · ففى **الناس اللى تحت** يقود عزت صراع الأفكار من أجل الانطلاق بطبقته من حدوده الضيقة الى العالم الجديد ·· كما فعل مع لطفية التى تعتبر من جيله ولكنها تقليدية فى أفكارها · فأحيانا تستظل تحت أفكار عزت وأحيانا أخرى تحت وطأة أبيها :

عزت : اخرجى من نفسك شوية !! ·· اخرجى من نفسك (ويترك يدها ويبتعد) ·

ان اختلاف المفاهيم عند نعمان عاشور ليس ضروريا أن يكون نتيجة اختلاف الطبقات ··· ولكنه يقع بين نفس أفراد الطبقة الواحدة ·· وقد يكون صراعا وليد الحياة :

لطيفة : تقدر تبقى أحسن من كده ··· أنا عارفه انك تقدر ··

عزت : مش لوحدى يا لطفية ·· ما أقدرش أبقى لوحدى أحسن من كده ·· لازم كلنا مع بعض نبقى أحسن من كده ···

لطفية : أنت ما تعرفش تفكر فى نفسك أبدا ··· !!

عزت : عمرى مافكرت فى نفسى ··· ولا فكرت فى أهلى ·· قبل ما أفكر فى الناس اللى أنا عايش معاهم ·· أنا أيه وانتى أيه ·· وأبوكى أيه ·· واحد ·· اثنين ثلاثة من مليون ·· من عشرين مليون من عالم بحاله ···

الفنان لابد أن ينطلق بأفكاره ونظرته للحياة من الذات الضيقة الى الأفق الواسع حتى تكون نظرته شاملة ·· ويأخذ بيد جيله الجديد الذى يتفاعل مع معطيات الواقع كما هو · دون محاولة للتغيير من داخلها كما هو ممثل فى لطفية التى تؤمن بالواقع كأى انسان عادى ·· بينما عزت مؤمن بضرورة دفع عجلة الجيل الجديد بالتغيير الفكرى والثقافى ·· حيث

ينشأ صراع بينهما لاختلاف أفكارهما وأحلامهما حول الكيان الاجتماعى ٠ فتحول الصراع الفكرى الى صراع طبقى اجتماعى :

لطفية : أبويا فاكر كده ٠٠ شايفك مضيع وقتك مع الأستاذ رجائى أنت عارف يا عزت أبويا راجل عامل بيعيش اليوم بيومه ٠٠ وما يقدرش يقعد عاطل ٠٠

عزت : وأنا عاطل ؟!٠٠ هو ان ماكانش الواحد يشتغل فى وظيفة وماهية شهرية يبقى عاطل ٠٠

ويرفض عزت أن يتاجر فى أفكاره ومفاهيمه بالوظيفة أو رسم الصور التى تجلب المكسب ٠٠ بينما رجائى يحتضنه حبا لأفكاره وآرائه التى يقتنع بها ، ولكنه لا يستطيع ممارستها :

لطفية : يا عزت أنت حتفضل طول عمرك متحمس لكل اللى يجرى فى مخك ٠٠

رجائى : (يقف يحتضن عزت) أنت اللى وحشتنى ٠٠ وحشتنى خالص ٠٠ أنا باحبك ٠٠ وباحب أفكارك ٠٠ أنت راجل حر ٠٠ راجل مخلص ٠٠ فنان ماعندكش بخت زيى ٠٠ احنا زى بعض ٠٠٠

عزت : ما فيش حاجة اسمها بخت ٠٠ يا أستاذ رجائى الظروف هيه اللى بتكيف كل حالة ٠٠ الظروف اذا كانت مش مساعدة ٠٠ الناس اللى بتسميها بخت ٠

ويدافع عزت صاحب المفاهيم الجديدة عن منيرة وفكرى اللذين فكرا فى تأمين حياتهما بالزواج والسعى جاهدين الى العمل الحر والهروب من الخدمة المذلة للانسانية ٠ واعترافا منهما أن الطبقة القادرة لا تترك أية فرصة لهما للتطور أو التقدم حتى لا يزاحمهما أحد فى فرص الحياة ٠٠ فالصراع من أجل الحياة الأفضل يتجسد فى الهروب من البدروم والانطلاق خارجه نحو العمل الحر ٠

فكرى : وهما يامغفلة كانوا بيدونا حاجة لله ٠٠ قبل ما يخدوا منا بقية العمر ٠٠ الخدمة مهانة يا منيرة (وأيديهما متماسكة على أهبة الخروج) ٠

ويسعد عزت بشجاعتهما على مواجهة الحياة والمجتمع ٠٠ الشجاعة التى يفتقدها بعض المتعلمين من طبقته :

عزت : سابونا احنا هنا وخرجم ٠٠ وهما مش ضامنين يتعشم ٠٠ مش خايفين من المستقبل من الليـل ٠٠ من بكره ٠٠ مش جبنـا

بتوع وظائف ‥ وماهية مضمونة آخر الشهر ‥ ليه ‥ ليـه
دول عندهم أمل فى حياتهم ‥‥

أما رجائى فنظرته عن فكرى بأنه أفضل من الكل هى نظرة تجسد ارتفاع الطبقة الكادحة واستيلاءها على مقاليد أمورها ايذانا بسيطرتها على مقدرات المجتمع كله بعد ذلك :

رجائى : فكرى أحسن منك ياكمسارى ‥ ومنى ‥ ومن عزت ‥ ومنيرة
أحسن من لطفية ‥ أحسن منها كتير ‥

اذا كان رجائى يأتى بأفكار المؤلف فى نظرته نحو أفضلية فكرى على الكل فلا بد أن نرفض هذه الأفضلية على شخصية عزت الذى يكرس حياته لقضايا تحرير بلده ‥ ويرفض أن يكون مجرد وسيلة رخيصة للكسب ‥ ويرفض القيود الوظيفية حتى يستطيع أن ينطلق مع ملكة الخلق عنده ‥ كما يجب رفض هذا الرأى أيضا لأنه صادر من شخصية رجائى الأرستقراطى المتشبث بالحياة المرفهة ‥ فهو ليس بالشخصية التقـدمية التى تفرض أفكارها وآراءها على الآخرين خاصة اذا كانت طبقة الكادحين ‥ كذلك يمكن تحليل هروب فكرى الذى ليس هو بالقيمة التى يراها المؤلف من خلال نظرة رجائى ‥ فهروب فكرى يحقق له منفعة خاصـــة أولا ‥ وهى زواجه من منيرة ‥ كما أن هذا التغير لم ينبع من ذات فكرى أو من أفكاره بل منيرة هى التى أوحت له حين سبقته بترك الخدمة عنـد بهيجة ، وهى أيضا التى دفعته للانطلاق والبحث عن عمل حر حتى توافق على الزواج منه ، ومن هنا لا يجب تجسيد أفضلية فكرى على عزت الذى يخرج بأفكاره من حدود دائرة الذات الى الكيان الموضوعى من أجل ادراك أشمل ليس بطبقته فحسب ‥ بل للعالم كله ‥

واذا كان صراع الأفكار فى **الناس اللى تحت** وليد الطبقية والبحث عن مصر الجديدة ‥ فهو من **السبنسة** ينمو من أجل التحرر ‥ وهو يعطينا صورة انسان المستقبل الذى يحاول بمفاهيمـه وأفكاره أن يصلح الخلل رغم أنه مدرك أن هذا الاصلاح لن يتم فى الوقت الحالى (قبل الثورة) ولكن لديه الايحاء بضرورة حدوثـه ‥ وركوب صابر مع المتهمين الأبرياء والفلاحين (قاعدة الهرم العريضة) يرمز الى الأمل فى التغيير الذى سيحدث عندما يعود القطار ‥ ان أفكار العسكرى صابر التى تراوده من أجل التغيير جعلته يتحمل قميص المجانين لفساد الدرجة الأولى ‥ والقنبلة الحقيقية التى تركتها الدرجة الأولى دون البحث عنها سوف تنفجر فى أى لحظة ‥ وتأتى عاليها واطيها ‥ لنتبين اهمال وفساد السلطة ٠

ولكن متى بدأ صراع الأفكار عند صابر ٠٠٠ ؟ من المعروف أن الأدب بصفة عامة والأدب المسرحى بصفة خاصة يملك قدرة تنبؤية بما يمكن أن يقع فى المستقبل ٠٠ وتاريخ الأدب يحكى عن كتاب تعرضوا للاضطهاد والقمع بسبب محاولاتهم رسم هذه الصورة التنبؤية للمستقبل ٠٠ أما فى حالة سعد الدين وهبة ٠٠ فقد كتب السبنسة بعد قيام الثورة بل ورسوخها فى حياة المصريين والعرب ٠٠ وبالتالى فان المسرحية تتظاهر بهذه القدرة التنبؤية بوقوع حدث مصيرى مثل الثورة ٠٠ هو حدث واقع بالفعل ٠٠ ولذلك فان المسرحيــة تؤيــد وتكرس الثورة أكثر من التنبؤ لها ٠٠ أما التنبؤات التى ترد على لسان صابر فهى من قبيل اشعال جذور الحماس عند الجمهور ودفعه الى التصفيق لما هو قائم بالفعل ٠٠ محاولا سعد الدين أن يؤكد للطبقة الوسطى أن لولا الثورة ما كان التغيير الذى يعيشون هم فيــه ٠

لقد وضح الصراع الفكرى عند كل من نعما عاشور وسعد الدين وهبة باختيار الشخصية التى تقوم بدور الأداة فى توصيل أفكارهم وآرائهم ٠٠ ففى **الناس اللى تحت** عزت المثقف وابداعه الفنى هو صورة مقنعة لنعمان عاشور وأفكاره ٠٠ وفى **السبنسة** صابر وقلقه على المظلومين وأفكاره فى حتمية الثورة هو صوت سعد الدين وهبــة ٠٠ ولكن المطالبة بالثورة والتبشير بها متأخر فى مجتمع جديد خبر الثورة بالفعل ؟! ٠

اذن التبشير بالثورة هو تأييــد لها ٠٠ وقد اقتصر سعد الدين على تعرية ما قبل الثورة وضحايا هذا الفساد ولكنه لم يرسم لهم الطريق ٠٠ بل توقف عند التبشير بالثورة التى هى كالقدر عند الاغريق ٠

أما الصراع الفكرى فى **الأيدى الناعمة** فهو صراع تأثر تأثيرا مباشرا بأفكار الثورة وقائدها ٠٠ فسالم زوج مرفت هو صاحب الرأى الأعلى فى كل أمور الأسرة الحياتية ٠٠ يأتى سالم كالواعظ أو الخطيب من أجل اقامة العدالة الاجتماعية التى تحتم العمل بكل صورة ٠٠ ولا مكان فى المجتمع للعاطل ٠ اجتماع أسرة عبد السلام وسكناها بقصر البرنس هى مؤامرة من أجل القضاء على الأستقراطية ٠٠ واقامة عدالة اجتماعية ٠٠ وحياة ديمقراطية سلمية ولا شك أن المقصود بهذه المؤامرة هو الثورة التى أحدثت بالفعل تغيرا سليم العاقبة فى بناء مجتمع جديد ٠ وباتباع توفيق الحكيم للمنهج الفكرى فى مؤلفاته كان لابد وأن يختار الشخصية التى يتوارى خلفها وينشر من خلالها أفكاره وآراءه الجديدة ٠ شخصية سالم الرأسمالية التى تساهم فى شركة بترول بغرض الانتاج وليس بهدف الربح بل بهدف أن يكون منتجا فتوفيق الحكيم يحمله ارهاصات الاشتراكية التى تأثر بها فى أوروبــا ٠

سالم : انى أمتلكها اسما ·· لا فعــلا ·· أقصد فى نظرى لى نظريتى الخاصة ·· وربما كانت هى نظرية رجل الأعمال الحق ·· وهى أن الأموال المنتج الحقيقى ولو أنها باسمه لكنها ملك الدولة ·· انه يصنعها فى الأعمال ·· الأعمال التى يريدها فى الظاهر لشخصه · ولكنها فى الحقيقة لحياة مئات الأسر ·· ولحياة العلم الصنـاعى والتطبيقى ·· لحياة الانتاج الشعبى ·· وحياة النفع العام ··

تلك الارهاصات الاشتراكية التى بثها الحكيم متأثرا بالتغيير الاقتصادى الذى أحدثته الثورة فى الدولة من انشاء مؤسسات اقتصادية تحت اشرافها وتنسيق جهود الدولة فى توزيـع الموارد لتحقيق العـدالة الاجتماعية ·· وتكافؤ الفرص ·· كلها أمور تأييد لمبادىء الثورة ·

كما يجسد أفكار قادة الثورة وآراءهم فى حياة الآخرين ·· وهناك من يملك الكلمة العليا والرأى الصائب له وللآخرين ·· ويتضح هذا من موقف سالم حين طلب منه الموافقة على زواج البرنس من أخته والدكتور من جيهان ··

الدكتور : قالت لى (جيهان) ان رضاك مستحسن من باب اللياقة والواجب ولكن الرأى الأعلى والنهائى هو فى يد زوج اختها (سالم) الذى تعتبره المتصرف الحقيقى فى أمر مستقبلها ·

البرنس : عندمـا اخبرتها بقول ابيها الحـاج ·· انها صاحبـة الرأى فى أمرها ·· قالت بل الرأى الأعلى النهائى هو لأخيها (سالم) الذى تعتبره رب الأسرة الحقيقى ·

هكذا أصبح سالم صاحب النفوذ والسـلطة والمتحـكم فى مصائر الآخرين ، الرأى الأعلى لسالم ·· هو صـادر عن تـأثر الحـكيم بموقف عبد الناصر حين حل مجلس الثورة ١٩٥٣ ، وأعلن أنه المسئول الأول والأخير عن مصر فى جميع أوجه سياستها الداخلية والخارجية ·· فتأتى قرارات عبد الناصر على التوالى بسماتها الدكتاتورية·· أما أصحاب الأمر (البرنس· والدكتور) فكان من رأيهما ضرورة ايجـاد الفرصـة للتعبير عن قضيتهما والدفاع عنها ·

الدكتور : ان نجاح قضيتنا معنـاه نجاح قضيتك والعكس بالعكس ·· أى بعبارة أخرى ·· ان المسألة الخطيرة التى يتقرر مصيرها فى هذه اللحظة ليست مسالتك وحدك · بل هى قضيتنا كلنا ·

البرنس : اذن نتحـد !!!

الوحدة هي ضرورة حتمية للمحافظة على مصالح الأمة ٠٠ فهناك من يرفض حينئذ من يتحكم في مصائر الأمة بصورة ديكتاتورية من خلال انفراده بالسلطة ولذلك فاتحاد الأفكار والجهود بين مختلف المواطنين ضمان لاستمرار الديمقراطية :

الدكتور : هل يتحكم في رقابنا سالم ؟ هو اذن ديكتاتور !!

البرنس : ماذا تقول ٠٠٠ ؟

الدكتور : مادام الرأى الأعلى لرأيه ٠٠ وهو لايريد أن يسمح لأحد أن يناقشه ٠٠٠

البرنس : حاسب ٠٠ أتعلن الثورة ضده ؟

الدكتور : بل ضد الطغيان ٠٠

البرنس : هس ٠٠ الحيطان لها آذان ؟ ٠

الدكتور : فليكن لها آذان ٠٠ هذا خير من أن يكون لنا نحن ذيول ٠٠٠

هكذا أفصح الحكيم عن رأيه بألفاظ مقننة (ديكتاتور٠٠طاغية٠٠) ومن يسانده في مصائر البشر مثل قانون الرقابة الذى فرض على المثقفين والصحافة وممارسة الاعتقالات للمعارضين السياسيين ٠٠ فقد عاشوا فترة قلق تفتقد الى حرية الرأى والتعبير اللازمة لكل كيان انسانى حق ٠

الدكتور : هذا هو العدل ٠٠ يجب أن يسمح لى بعرض رأيى والتعبير عن وجهة نظرى ٠٠ فقد يكون هو المخطىء ٠٠ وأنا صاحب الحق ٠

البرنس : رأيك معروف ٠٠

الدكتور : لا يا سيدى ٠٠ ما من أحد يحسن التعبير عن رأى شخص الا الشخص نفسه ٠٠ هل أستطيع أن أعرف آراءك كما تعرفها أنت ؟ ٠٠ هل فى مقدورى أن أقدر صفاتك ٠٠ كما تقدرها أنت نفسك ؟ ٠٠

هذا هو الصراع الفكرى الذى وقع المثقفون فريسة له من أجل المطالبة بحرية الرأى كضرورة ينادى بها الحكيم فى ظروف تحملهم على الصمت والدعاية ٠٠ الصمت على أحوال الطاغية والدعاية لاقامة مجتمع جديد ٠٠ ولكن كيف دون حرية التعبير يأتى اصلاح مجتمع ، أو الدفع به الى الأفضل ٠٠ ؟

ونعود الى سالم الذى يطرح الحل كدعاية من المؤلف بضرورة العمل وأهميته للفرد والمجتمع ، بأن يحقق سالم للبرنس والدكتور فرصتهما

وأمنياتهما فى الحياة اذا عملوا من أجل كسب قوتهما ٠

سالم : العمل هو الحب ٠٠ هو الهوى ٠٠ هو الهواية ٠٠ الحب والهوى والهواية ٠٠ أظنها فى اللغة مترادفات أليس كذلك يادكتور٠٠ ؟

الدكتور : بالضبط ٠

سالم : كل عمل حق ٠٠ كل عمل منتج هو وليد الحب ٠٠ أو هوى أو هواية ٠٠ اذا أخذتها على سبيل الجد وتعهدتها ٠٠ فانها لابد أن تنقلب عملا ٠٠ وعملا منتجا ٠

ان تجسيد أفكار الحكيم فى دعايته للعمل وضرورته للانسان والمجتمع٠٠ جاءت على لسان سالم الذى وصفه بالدكتاتورية ٠٠ فكيف يبشر هذا الدكتاتورى للمثقف بالقيم الجديدة ٠٠ ويحل له قضيته ٠٠ فى حين من المفروض أن الثورة لاعلاء شأن الثقافة والمثقفين ٠٠ ولكن يبدو مفهوم الحكيم بعلاقة الثورة بالثقافة كان مغايرا لهذا ٠٠ اذ أنه جسد شخصية المثقف السلبى أحيانا وأحيانا أخرى الوصولى فى شخصية الدكتور حمودة٠٠ الذى لم يستفد على الاطلاق أن يجعل من عمله وثقافته سلاحا يحرك به من حوله نحو الآفاق التى ادعت الثورة انها تحاول الوصول اليها ٠٠ كما فعل عزت عند نعمان عاشور فى الناس اللى تحت ٠ ولذلك هناك انهزامية واضحة فى معظم شخصيات المثقفين حتى وان تشدقوا بالثورية ٠٠٠ والمسرحية توحى بأن توفيق الحكيم قد وضع الاقطاعى العاطل مع المثقف فى سلة واحدة ٠٠ مما قد يؤكد أن موقف الثورة من النمطين كان واحدا لكل ما يحمله من ريبة وعدم ثقة ٠٠ وان كانت الثورة فعلا من أجل الثقافة والحضارة فمكان الدكتور كان لابد أن يكون بعيدا كل البعد عن مكان الأمير العاطل ٠٠ بل ان ما يزيد الأمر سوءا أن المثقف كان دائم التمسح بالأمير مما يدل على أنه لا يملك الكيان الخاص به ٠٠ فموقفه الطبقى لابد أن يكون فى معسكر الثورة ضد الرجعية والتخلف ٠٠ ولكن موقفه الفعلى فى المسرحية يؤكد أنه يعانى من نفس حالة عدم الانتماء التى يمر بها الأمير ٠

ويبدو أن الحكيم قد حاول أن يلمح الى أن الثورة رفضت التعاون مع كل الفئات التى لا تنتمى الى قيادتها ونهجها العسكرى الذى يتراوح بين اصدار الأمر واطاعته دون النقاش والجدل والحوار وغير ذلك من أدوات الثقافة والمثقفين ٠ كما أنه يسجل تفاهة العلوم الجدلية العقيمة من أجل تمجيد القضية الفكرية التى يناقشها وهى العمل والعاملون ٠

سالم : لكل عصر هارون رشيد ٠٠ هارون رشيد هذا العصر هو الصناعة الكبرى ٠٠ هو الانتاج العام ٠٠ هو الثروة القومية

التى يجب أن تتكفل بانتاج الذهن الذى يمثل الحضارة ٠٠ هذا يحدث فى كل بلد غنى ٠٠ حيثما وجد الثراء وجد العلماء ٠٠ وقلما تجد بلدا فقيرا خاملا غير منتج يعيش فيه علم أو علماء ٠٠ هل تتصور سيبويه يعيش بنحوه فى صحراء جرداء ٠

لقد جعل توفيق الحكيم من الرأسمالى سالم صاحب الآلاف (حكيم الزمان) الذى يجد عنده الجميع حلا لمشكلاتهم الاقتصادية والاجتماعية والعاطفية (٤٦) ٠

ولمحافظة الحكيم على المنهج الفكرى الذى اتبعه لم يستطع أن يسبق الأحداث بصدق بصيرة الفنان ٠٠ بل فضل الدعاية لواقع كائن فعلا ركوبا للموجة السائدة فى ذلك الوقت ٠

ولكن الى أى مدى التزم كتابنا فى هذه الأعمال الثلاثة بالمنهج التقليدى للمسرح ٠ وتأتى الاجابة بأن الملاحظ عند نعمان عاشور فى **الناس الى تحت** لم يتبع المنهج التقليدى الذى يركز على الحبكة والاثارة الناتجة عنه — ولكنه اعتمد على التفاعل الحى بين الموقف والشخصية ٠٠ بحيث يخدم كل منهما الآخر بصرف النظر عن التصعيد المتعمد تجاه الحبكة التى لم تنل أى اهتمام لديه ٠٠٠ مما أدى الى وضع الحدث فى خدمة الشخصية وترك الصراع يشق مجراه وسط الأحداث والمواقف مبلورا الجوانب المختلفة للشخصيات — فالحدث يتشكل ويتحرك ويتطور تبعا لطبيعة شخصيات المسرحية المتناقضة ٠٠ وحركة المجتمع هى انعكاس لحركة الصراع القائمة بين الطبقات التى تمثلها هذه الشخصيات فسكان البدروم ما كان ليوقفهم عن زحفهم الا اصطدامهم بالطبقة العليا فى المجتمع (بهيجة) والتى تحرك الصراع الى ذروته ٠٠ وهذا فى النهاية لا يحتاج الى عقدة ٠

ولذا كان تركيز نعمان عاشور على اختيار الشخصيات التى تمثل الطبقة بصورة أو بشكل نمطى ممثلة لقطاعات المجتمع المختلفة — الطبقة الغنية تمثل القديم بقيمه ٠٠ وطبقة المقهورين الكادحين تمثل الجديد بآمالهم ٠٠ ولا نستطيع أن نفصل الشخصية عن طبقتها ٠٠ لأن الطبقة هى البيئة التى نمت الشخصية داخلها وهى تترك بصماتها على الشخصية فى كل تصرفاتها وسلوكها وتفكيرها ٠٠ وهذا يرجع الى تأثر نعمان عاشور بالواقعية الحديثة فى المسرح ٠

ان منطق نعمان عاشور هو الواقعية الحديثة ٠٠ فى ثوب الكوميديا التى تتجه فى صرامة نحو النقد الاجتماعى ٠٠ والنقد

الاجتماعى بالنسبة للمسرحية هو الأول والأخير فى تحديد شكلها الفنى ٠٠ فهى توجه كل تفاصيل أحداثها نحو نقد الفئات العريضة والخصال العامة فى المجتمع ، وتتجنب التركيز على شخصية محورية أو بطل ٠٠ وتصور بدلا منه شريحة عريضة فى المجتمع ٠٠ لذا نجد شخصياته نمطية تمثل شرائح المجتمع ٠٠ وعلى نفس المنطق حكمدار سعد الدين فى السبنسة (٤٧) ٠

ان اختيار الشخصيات الدالة على فئات المجتمع المختلفة لم تعطها تركيبة فردية خاصة لأنها أصبحت من قبيل النمطية وليست من قبيل الفردية ٠٠وعلى هذا اتجه اسلوب نعمان عاشور فى **الناس اللى تحت** الى نقد المجتمع بصورة فيها سخرية وتهكم حافل بالمقارنات بعناصرها الفكاهية من ناحية أخرى نجد الاحساس المأسوى تجاه الطبقات الفقيرة التى تكالبت عليها سطوة الطبقة الغنية أو السلطة قبل الثورة ٠٠ هذه الطبقة التى مازالت رواسب قيم القديم تعرقل سير حياتها بعد الثورة مما جعل اسلوبه المميز هو (التراجيكوميدى) ٠

وفى السبنسة عند سعد الدين وهبة نجد تحرك الصراع من تصادم رجال الطبقة الأولى وطبقة السبنسة ٠٠ هذا التصادم الذى تولد عنه صراع اجتماعى من الدرجة الأولى ٠٠ يجعلنا نبحث عن العقدة فى هذه المسرحية ٠٠ التى قد تتبلور فى سر اختفاء القنبلة التى تعتبرها هى الحدث الرئيس الذى يحرك الصراع بكل ايقاعاته نحوه ٠٠ بل ويسيطر على الأحداث منذ البداية الأولى للعمل حتى نهايته ٠٠ وهنا يكون شأن سعد الدين وهبة هو شأن نعمان عاشور فى ابراز العقدة من خلال تجسيد الأفكار والقيم التى كان عليها أصحاب كل طبقة من الطبقات الثلاث (الأولى والثانية والسبنسة) فيركز على الشخصيات الممثلة لطبقاتهم صابر شخصية نمطية لطبقة السبنسة رجال السلطة هم الدرجة الأولى ــ والانتهازيون هم الدرجة الثانية ٠

يقول سعد الدين وهبة عن شخصيات مسرحه :

انه قدم الفلاح الفصيح على المسرح بلا مبالغة للسخرية وبلا استجداء يثير الاشفاق عليه ٠٠ قدمته كمخلوق يمكن أن يثور ويعترض ويتسامح فى الوقت المناسب ٠٠ ولكنه لا يمكن ان يقهر الى الأبد ٠٠ ثم قدمت الخط الثانى نقد المجتمع ما بعد الثورة برغبة الاخلاص فى الحفاظ على مكاسبه من الانتهازية (٤٨) ٠

ورغم اختياره للشخصيات النمطية الا أنه جسدهـــا بالرمز ٠٠٠ « فالقنبلة المزيفة التى ترمز الى حقيقة المجتمع المزيف لأن الأحداث ستدور بعد ذلك حولها بينما القنبلة الحقيقية تكمن فى مكان لا يمكن أن تصل اليه السلطات لأنها تكمن فى قلوب الشعب » (٤٩) ٠

وحين رصد توفيق الحكيم بعد ثورة يوليه ١٩٥٢ التغير الاجتماعى بكل أشكاله والدعوة الى قيم اجتماعية جديدة وفاضلة ٠٠ وأصبحت القضية عنده هى الحاجة الى بناء اجتماعى جديد يرتفع الى مستوى العصر ٠٠ فاتبع أيضا منهج الشخصية النمطية ، ولكنه تميز بتجسيد الشخصية المحورية ، وانصب المضمون على حياة شخص أو عديد من الشخصيات ، ومصير صراعها بين قيم جديدة وقيم قديمة ٠٠ واتخذ من البرنس البطل المحورى ثم جعل هذه الشخصية تتجسد من خلال القضية والمشكلة ٠٠ مما أدى الى وصف مسرحه الفكرى بأنه تقليدى فى بنائه ورسم شخصياته ٠٠ ومنطق هذه الشخصيات والأحداث التى تتحرك فيها ٠

« فالبناء الدرامى كانت المفاجأة فيه هى العنصر الرئيسى فى تحريك الأحداث وتطويرها على نحو سريع ومتغير ٠٠ بل ومبالغ فيه ، فاللقاء يتم فى صورة مفاجأة ثم العودة للقصر ويأتيه الحب من الباب ويتزوج ويعمل ٠ دون تبرير درامى كاف لمجرد تجسيد فكرة الثورة عن قيمة العمل والمساهمة فى بناء الحياة الجديدة ٠ وهذا يرجع الى اهتمام توفيق الحكيم بالفكرة التى سيطرت عليه وصب كل اهتمامه عليها ٠٠ فالمسرح الفكرى لا يتخـذ من مضمونه موضوعا عاطفيا أو ماديا بقـدر ما هو قضيـة فكرية يلتزم بها الكاتب (٥٠) ٠٠ وهذا ما التزم به الحكيم ٠٠ وحين واصل الحكيم منهجه الفكرى فى حل الأزمة فى **الأيدى الناعمة** اختار سالم الشخصية التى تبعث بوضوح رؤية المستقبل للعاطل والمثقف وعليهما أن يلتزما بما يقترحه من حلول ٠ ان تحريك الأحداث مبالغ فيه ــ كذلك الشخصية المحورية التى تقع تحت تأثير المفاهيم الثورية الجديدة فيطرأ عليها التغير وتنطلق الى العالم الجديد ، فى حين أن نعمان عاشور كان فى امكانه أن يجعل رجائى ينطلق الى مصر الجديدة بعد ايمانه وحبه لأفكار عزت الا أنه شل حركته تجاه هذا العالم٠٠أما صابر فالعالم الجديد هو تبشيره بالثورة التى ستقلب الأوضاع وتغير المفاهيم بانفجار القنبلة فى **السبنسة** ٠

بالنسبة للغـة الحوار فقـد استخدم كل من نعمان عاشور وسعد الدين وهبة اللهجة العاميـة باعتبارها اللهجـة التى تذيب الفوارق بين الطبقات فى الريف أو فى المدينة فقد استبعد سعد الدين الفصحى عن شخصياته فى **السبنسة** لأنه شعر بأن الفصحى ستبعد الشـخصية عن مكوناتها البيئية والثقافية ٠٠ بل حياتها الفطرية هى المؤثر الحقيقى فى

الايقاع المسرحى .. فاللجوء الى العامية للتعبير عن هذه الفطرة لدى أبناء الريف هو الأفضل ولذا فقد أصبحت اللهجة العامية فى نظر سعد الدين وعاشور هى الأقرب والأنسب للمسرح الواقعى الجديد .. وعلى هذا يدافع نعمان عاشور عن اللهجة العامية التى يسميها لغة قائلا :

> وقفت من البداية أدافع بكل قوتى عن استخدام ما يسمونه أيامها اللغة العامية فى مقابل العربية الفصحى .. لأن شرط وجود المسرح الجديد مفتقد وكان يعتمد أساسا على لغة تعبير درامية تأخذ فى اعتبارها الجوهرى التعبير الناطق الملاصق بالحياة الطبيعية الواقعية التى يعيشها الناس كل يوم .. فاذا أضفت الى ذلك موجة المد الزاحفة لتيار الواقعية كاتجاه أدبى .. غالبا لأمكن تبين مدى الاستجابة الى هذا اللون الجديد الذى قدمته من مسرح لمتطلبات البيئة المحلية من التعبير الدرامى المفتقد (٥٦) .

ويتفق الحكيم مع نعمان عاشور بأن هناك لغة للمسرح ولكنه يختلف من حيث صياغة اللغة ومقدار التجاوز فى أصولها .. ذلك لأن استخدام نعمان عاشور للغـة فى **الناس اللى تحت** لم يكن استخداما فنيـا .. ولم يحسن نسجها وصياغتها صياغة أدبية محكمـة .. وانمـا استخدمهـا استخداما عاديا للافضاء ببعض المعلومات والمفاهيم والأفـكار التى يريد الافضاء بها الينا ولم يرتفع حواره بها الى مستوى الحوار الدرامى بالرغم من اقتناع نعمان بأن هذه هى لغة المسرح الواقعى ، بل كان كلاما عاديا لا جمال فيه ولا حركة ..

أما توفيق الحكيم فانـه استخدم اللغة فى اطار تجديده لكتابـة المسرحية . .فابتعد عن الفصحى ولم يقترب من العامية ، ولكنه ابتكر لغة ثالثة..وهى التى ينطقها الأشخاص ولا تنافى طباعهم ولا جو حياتهم يفهمها كل جيل .. تلك هى اللغة المسرحية .. فجاءت التعابير اللغوية على درجة كبيرة من الدقة والجمال بل تكاد تقترب من لغة الشعر .. دون أن يحرمها هذا من الاحساس بالصدق المباشر والواقعية ..

> اذن اللغة عند الحكيم ليست مجرد تعابير تحمل المعنى .. ولكنهـا نظم فنى تخلق الروح الحية والجاذبية فى التعبير ، فترتفع بالحوار الى درجة الحركة والحيوية وهنا تخلص من قيود النحو وتراكيبه ، وفى الوقت نفسه جاءت اللغة سلسلة.. تلك هى اللغة التى ينادى بها الحكيم هى ذات لغتنا الجميلة ، وذات الكلمة التى ننطق بها . وذات التركيب اللغوى الذى

نصــوصه ٠٠ انها مجرد محاولة لتخليص اللغـة من الزوائد
والتعقيدات التى تبعد اللغة عن الواقع الحى ٠٠ وتقيم الحواجز
والأبعاد بيننا وبين الرؤية الفنية الصادقة والتذوق السليم ٠٠
أن هذه اللغة بلا شك تساعد على ابراز الشخصيات (٥٢) ٠

ان المسرح المصرى الجديـد حمل ملامح كتابنا الثلاثـة فى المجتمع الثورى ، فالمسرح المصرى المعاصر جاء ثمرة طبيعية للمجتمع الجديد الذى أسقط الملكية ٠٠ وطرد المستعمر ٠٠ وقضى على الرأسمالية والاقطاع ٠٠ وبدأ فى اقامة البرجوازية الوطنية المتوجهة نحو جماهير الشعب ٠٠ فهو مسرح متقدم عن مسرح السابقين له ٠٠ لقد أرسى عـدة مكاسب حقيقية أهمها ضرورة الوقوف الى جانب الجديد أو التبشير به أحيانا ٠٠ والدعوة اليه أحيانا ٠٠ والتأكيد على حتمية حدوثه أحيانا ٠٠ لكنه لم يدع الى ضرورة تجاوزه وتخطيه الا قليلا ٠٠ فأقوى ما فيه شخصياته التى تنتمى الى الماضى وثورة أبطاله الجد ، اما مختلطة أو باهتـة أو غير محـددة المعالم ٠٠ فى أبنية فنية تتراوح ضعفا وقوة ٠

الفصـــل الثـــالث

الاسقاط التراثى

فى

ظل التحول الاشتراكى

الاسقاط التراثى فى ظل التحول الاشتراكى

كان التراث دائما نبعا لالهام كتاب مسرحيين كثيرين عبر تاريخ المسرح فى شتى أنحاء العالم ٠٠ ولعل المسرح الاغريقى كان رائدا فى هذا المجال اذ أنه اتخذ من تاريخ الاغريق وتراثهم بكل ما يوحى من أساطير ومعتقدات ومفاهيم وقيم ٠٠ مادة للمسرحيات التى وصلت الينا سواء المأساوية أو الهزلية منها ٠٠ بل ان الفضل يرجع الى المسرح فى حفظ هذا التراث من الضياع ٠

ولذلك كانت العلاقة بين الدراما والتاريخ والتراث علاقة وثيقة ٠٠ واثبت تاريخ المسرح عبر العصور ٠٠ أن الكتاب الذين يتخذون من التاريخ والتراث مضامين لأعمالهم كانوا فى الوقت نفسه يسقطون مفاهيم عصرهم وقيم مجتمعهم من خلال المعالجة الدرامية لهذه المضامين ٠

> والنقد السوسيولوجى فى دراسته لهذه الأعمال لا يقف عند حد نصوصها الموروثة الا بقدر ما هى مفاتيح لوقائع اجتماعية وصور رمزية ٠٠ ومحددات للسلوك الجمعى ٠٠ وكلها ظواهر تستحق الدرس ٠٠ قد يقال ـ هجوما ـ ان مثل هذه الأبحاث ليست الا أشكالا (أثرية) لكن الواقع أن النقد السوسيولوجى حين يتصدى لها بالتفسير والتحليل والتنوير ٠ فانه يفعل ذلك فى محاولة لتثقيف الحاضر ٠٠ ولكشف الحضور الاجتماعى فى المستقبل (٥٣) ٠

ومن المعروف أن الكاتب هو ابن عصره ٠٠ والكاتب الذى يفشل فى هذه المهمة لا يستطيع أن يكون ابن عصر آخر لم يعش فيه ٠٠ ولكن ذلك لا يعنى أن مهمة الكاتب المسرحى تقتصر على تقديم صورة فوتوغرافية لعصره ٠٠ بل أنه يمتلك رؤيته الفكرية الخاصة به ، واستيعابه لمعطيات العصر والمجتمع ٠٠ ومن هنا كان الجانب السوسيولوجى للأعمال الأدبية عنصرا لا يمكن التغاضى عنه ٠٠ ومع ذلك تظل الدراما هى نقطة الانطلاق ، ونقطة العودة للكاتب المسرحى مهما توغل فى أعماق التراث أو التاريخ القديم ٠

ولكن المشكلة أن الكاتب الذى يعالج التراث أو التاريخ يحمل على كتفيه مهمة أصعب وأعقد من الكاتب الذى يتخذ من الخيال مادة أساسية لمسرحه وذلك على عكس المفهوم الشائع الذى يظن البعض أن مهمة الكاتب الذى يتخذ مضمونه من التاريخ أو التراث أسهل من زميله بحكم أن الأحداث والشخصيات جاهزة للدخول فى نصه والتفاعل معه ٠

فهناك معادلة صعبة لابد أن يقوم بها الكاتب المسرحى الذى يتعامل مع التاريخ أو التراث ٠٠ الطرف الأول من المعادلة يتمثل فى أن شخصيات التراث والتاريخ لها مواصفات معينة وصلت الينا عبر الأجيال ٠٠ والطرف الآخر يحتم أن تكون لهذه المواصفات خصائص درامية تتفاعل داخل السياق الدرامى ٠٠ وتطوره الى نتيجة الحتمية ٠٠ وبالتالى يتحتم على الكاتب أن يختار من المواصفات التاريخية أو التراثية ما يتلاءم ويتفاعل مع النص الدرامى ٠٠ كما أن من حقه أن يملأ الثغرات التى قد تحدث أثناء استلهامه للتاريخ بأحداث فرعية ، ومواقف ثانوية من خياله وغير ذلك مما يتيحه له الترخيص الدرامى ٠

والكاتب الذى يفشل فى حل هذه المعادلة ، يفشل بالتالى فى أن يكون كاتبا مسرحيا ٠٠ ويفشل أيضا فى أن يكون مؤرخا أو باحثا فى التراث ٠٠ لأن هذه الميادين ليست من اختصاصه ٠٠ كما أنه ليس من حقه أن يقدم نظرة أو رؤية أو مفهوما من عنده ليست له علاقة بالشخصية التراثية أو بالموقف التاريخى ، وذلك بحجة أن هذا هو منظوره الدرامى ٠٠ أو رؤيته الدرامية ٠ فليس من حقه أن يفتئت على التراث أو التاريخ ٠٠ واذا كان يريد أن يقدم مضمونه برؤية مستقلة تماما فليس هناك داع لاستلهام التراث والتاريخ ٠٠ وعليه أن يلجأ الى الخيال لكى يصنع به شخصياته ومواقفه بعيدا عن قيد التراث أو التاريخ الذى أراد أن يحطمه دون مبرر ٠٠ ولعل هذه المعالجة تحتم على الكاتب المسرحى أن يكون واعيا ومستوعبا للتراث والتاريخ من ناحية الجوهر الانسانى حتى يستخرجه ويقيم عليه بناءه الدرامى ٠

وفى رأى محمد عابد الجابرى « يدعو الى التعامل مع التراث كموقف وليس كمادة فقط وهو يرى أن قراءة العرب لتراثهم تنطلق من اشكالية قياس الغائب على الشاهد لأنهم ينظرون الى الحاضر من خلال الماضى ٠٠ ويغيبون المستقبل ٠٠ فنستمد منه الحلول الجاهزة لمشاكل الحاضر والمستقبل » (٥٣) ٠

فالتراث يتجدد من خلال علاقتنا نحن به ٠٠ فهو ليس مادة نهائية أو جامدة ٠٠ انما هو حركة تتلون من خلال مواقفنا ازاءه ٠

« وهذا ما يفسر تعدد القراءات لحدث تاريخي واحد ٠٠ وقد تكون هذه القراءات متناقضة ٠ لأن أى قراءة تعكس موقفا معينا ٠٠ والموقف لا يعدو أن يكون فى النهاية معطى ذاتيا » (٥٤) ٠

ولكن الفارق بين المؤرخ أو دارس التراث والكاتب الدرامى ٠٠ أن الأخير يتخذ من النفس البشرية بكل صراعاتها ومتناقضاتها نقطة انطلاق لبنـــائه الفنى فى حين أن المؤرخ أو باحث التراث يعتمد على الظواهر الاجتماعية فى صورها المطلقة التى تتخذ من البشر مجرد أرقام أو خانات أو وحدات ليست لها خصائص انسانية محددة ٠٠ وبالتالى فان انجازاتهم مرتبطة دائما بالمرحلة التاريخية التى يقومون بمعالجتها ٠٠ أما الكاتب الدرامى فعلى الرغم من أنه يتخذ من هذه المراحل التاريخية مادة لكنه ينطلق الى آفاق النفس البشرية وبذلك يتحول عمله المسرحى الى كيان خالد لكل العصور ٠٠ ولعل شكسبير فى مسرحياته التاريخية ومآسيه الكبيرة خير دليل على ذلك ٠

ولقد فطن رواد المسرح العربى منذ البداية الى غربة الشكل المسرحى الغربى ٠٠ كما فطنوا الى أن المستعمر يسعى الى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية ٠٠ لذلك لجأوا الى البحث عن هويتهم وتميزهم ٠٠ وبدأت مرحلة البحث عن الذات المستقلة فى بداية الستينيات من هذا القرن بتبلور يقظة عربية ثابتة اتسمت بالنزوع الى التحرر من الهيمنة الأوروبية بشتى مظاهرها ومن بينها الهيمنة الثقافية ٠٠ وفى مجال المسرح ظهرت دعوة « يوسف ادريس » للمطالبة بالتحرر من قبضة المسرح الأوروبى بالعودة الى مسرح السامر المصرى كمنطلق لتطوير مسرح مصرى أصيل ، ردة جوهرية واعية ترفض التبعية كمبدأ ٠٠ ومسرح التبعية الأوروعربى كانجاز لهذه التبعية ٠٠ وتنطلق صرخة يوسف ادريس من ايمانه بمقولة جوهرية هى :

« ان الفن ظاهرة انسانية اجتماعية لابد لانتاجها من بيئة معينة تتبع شعبا معينا وتنتج من أجل ذلك الشعب » (٥٥) ٠

وعلى الرغم من عدم قدرة هذه الدعوة على تحقيق الاستقلال الثقافى للمسرح لكنها تعبر عن وعى وطنى عند المصريين وكل العرب ما بعد ثورة يوليه ١٩٥٢ ٠ ولكن هذه الدعوة لا تعنى رفض المسرح الغربى ٠٠ بل تعنى ايجاد مسرح مصرى مستقل مع الاستمرار فى التفاعل مع التيارات الغربية ٠٠ وهذا يتجلى فى محاولة توفيق الحكيم اقتراح قالب مسرحى مستمد من الحكواتى ٠

ويؤكد هذا الرأى مفيد حوامده : « لا يختلف الحكيم عن ادريس فى تقييمه لتبعية المسرح العربى للغربى · فهو يرى أن المسرح العربى هو جهد هامشى نشأ وترعرع فى أحضان المسرح الغربى » ·

وعن مسيرة المسرح العربى يقول الحكيم :

« بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبى وسارت عملية النقل من أوروبا من مرحلة السامر الى مرحلة الترجمة والاقتباس الى أن وصل الى مرحلة التأليف الأصيل (٥٦) ·

فكان التراث هو المصدر الشامل الذى وجدوا فيه ضالتهم لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها ·· ولأنه شيء قائم فينا وهو ذاتنا التى تنادينا من وراء العصور ·· وان العودة الفعلية اليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة والتعرف ينبغى أن تكون طريقا لتنميته والامتداد فى المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه · ومستمدة حوافزها من كثير من حقائقه مضافا اليه حقائق عصرنا ·

ولقد تنوعت مصادر التراث بحيث لا يمكن حصرها فى جانب واحد من جوانب النشاط الانسانى ، ويتراوح هذا التنوع بين ما هو أدبى وفلسفى ودينى وأسطورى وفولكلورى ·· وبين ماهو محلى وانسانى ، كما تنوعت معطيات هذا التراث نفسه ما بين أحداث ومواقف وشخصيات وصيغ جمالية وأشكال تواصل متعددة سمعية وبصرية ·· غير أن المبدع المسرحى لا يأخذ من هذا التراث الا ما كان ذا علاقة بمعاناته · بحيث يربط الذاتى بالموضوعى دون أن يتخلى عن الأمانة العلمية فى الحفاظ على أصالة المصدر التراثى ·· وذلك حين تكتسب التجربة بعدا انسانيا ·· وطبعا هذه المصادر التراثية ليست مصادر واقعية بالضرورة انما قد تكون خرافية او أسطورية ولكن ما يهم الكاتب منها هو ذلك البعد الذى يمكن أن توفره لـــه ·

ان الفنان المسرحى يلجأ الى التراث كوسيلة فنية حتى لا يسقط فى المباشرة التى تقتل جمالية الابداع ·· وينبغى فى هذا الصدد أن يتم التفاعل الفنى بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له ·· وبين الدلالـة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية ، ولا ينبغى أن تكون العلاقـة بين الدلالتين علاقة تسلطية ·

ويؤكد « مصطفى رمضانى » هذا الرأى :

قد يوظف الفنان حدثا تاريخيا معينا لما له من ارتباط شعورى بالرؤية المعاصرة ·· وقد يوظف جزءا من هذا الحدث

> يستطيع أن ينقل الأبعاد المختلفة لمواقفه الخاصة .. كما قد يكون هذا التوظيف ضمنيا لا يصرح منه الفنان بما أخذه من التراث .. الا أن الحضور الذي يفرضه التاريخ في وجدان المتلقي يجعل هذا الأخير يدرك بسهولة دلالته الايحائية .. وبهذا يتحدد عمق التجربة وخصوبتها .. ومدى قدرتها على تحوير التراث .. وجعله قادرا على الحضور في مختلف الأزمنة والأمكنة .

واستظل كتاب المسرح فى بداية الستينيات بدعوة العودة الى التراث والتاريخ هروبا من العوائق والعراقيل التى فرضتها العناصر الارهابية على المثقفين والأدباء .. طالما يحاولون أن ينقدوا مسيرة الثورة التى أخذت فى الاعوجاج .. وتأثر أدبنا تأثرا ضارا بسبب تلك الاتجاهات الارهابية التى تولد عن انتشارها ممارسة أساليب القمع وكبت الحريات..فنشأ لدى المثقفين والأدباء تناقضات عميقة ثقافية ومتعلقة بالنظر الى الواقع .. واصبحوا بين اختيارين التخلي عن الشعب وهذا يعني للمثقفين الانتحار لأن فعاليتهم ومنهجهم تفقدان الصدى الاجتماعي الفعلي وتخدمان فقط تلبية الحاجات لفئة عليا صغيرة فى المجتمع .. وهنا اصبحت الصعوبة الخاصة فى وضع المثقفين والأدباء وهى ضرورة مجابهة السياسة الرجعية للطبقات السائدة مع مصالح جماهير الشعب الكادح ، ويدافعون عن هذه المصالح ويضفون عليها طابعا عاما .. فخلق هذا وضعا صعبا للمثقفين رغم أن كثيرا منهم لم يستطع ان يقطع صلته بالاتجاهات السائدة أو الساسة الحكام رغم عدم رضائهم عن الوضع السياسى والثقافي السائد .

وكذا رأى لوكاتش :

> ان نواة هذا الاتجاه نحو الشعب يعني الكفاح من أجل فن منسوج بحياة الشعب ويعبر عن أعمق أشواقه وأفراحه وآلامه والسعى لايجاد هذا الفن يعنى بنفس الوقت الكفاح من أجل تراث الماضي العظيم الذي قبل كل شيء هو الماضي التاريخى .. وربطه بمسائل الحاضر والشعب ربطا وثيقا وفعالا مباشرة وسيكون اشبه وقعا وحضورا .

وهذا التراث هو قبل كل شيء الماضي التاريخي نفسه .. ماضى كل البشرية فقد نشأت الأعمال التى تعتمد على التراث أو التاريخ من أجل الدفاع عن المثل العليا الانسانية التي سعت الاتجاهات الارهابية للقضاء عليها .

« وهذه الأعمال لا تقتصر أبدا على الدفاع بل تنتقل الى الهجوم ·· وهى تريد أن تكشف عن فعالية المثل العليا الانسانية المغيرة للعالم · وهذا الطابع الهجومي هو الذى يدفع بحزم فعلى الشعب الى الدفاع عن مثلهم العليا الانسانية العدل ·· الحرية ·· الحق » ؟

وتأتى الأعمال المسرحية التاريخية تقدم أعمالا سياسية فى ثياب زاهية الألوان لها مدلول سياسى راهن ·

ويأتى رأى لوكاتش مؤكدا :

ان الصياغات الأدبية التاريخية تبين باستمرار كيف أن الأزمات الكبرى فى حياة الشعب والثورات تفتح قدرات وطاقات الشعب المختزنة ·· ان عظمة الانسان الخارج عن قلب الشعب والضاربة جذوره فيه ، فى أزمات التاريخ الكبرى تمثل جوهر الرواية ·· ان هذه الحقيقة التاريخية العميقة تعطى الأزمات المصاغة قاعها الاجتماعي والانسانى وبفضلها نستطيع أن نعايش الواقع · ان ذلك تاريخنا الضرورى لحياتنا الحالية ولحياة الشعب الراهنة ·· ومن أجل هذا الواقع لابد من الانعطاف فى تاريخ الرواية التاريخية · ويعنى موضوعيا بدء العودة الى تراث الرواية التاريخية الكلاسيكية ·

انها دعوة الأدباء بعد الحرب العالمية الثانية المعادين للفاشية ·· بالعودة الى التراث والتاريخ ·· وهى نفس دعوة يوسف ادريس فى بداية الستينيات، انها دعوة الأدباء فى أى زمان أو مكان يقع عليهم القهر وكبت الحريات ··

وبدأ صفوة من كتابنا يقدمون أعمالا مسرحية مستمدة من التراث أو التاريخ هروبا من الواقع الذى يغلفه الاتجاهات الارهابية ·· وحاول هؤلاء الكتاب أن يغيروا مفهوم المسرح المنجد للثورة والمؤيد لها فى أوائل الخمسينيات ·· بمفهوم يناضل من أجل الحرية الاجتماعية ·· والتحرر السياسي · ومع تلك الحركة تناولت الأعمال مشاكل العصر السياسية والاجتماعية مستخدمة الرمز والتورية وازدواج المعنى ·· أو يستمد الكاتب موضوع العمل المسرحى من الأشكال الشعبية المسرحية · ويملأها بتلك الموتيفات الموجودة فى خيال الظل أو السامر ·· مما جعل المؤلفين يلجأون الى قراءة التاريخ المصرى القديم والحكايات الشعبية ليستمدوا منهما مواضيع مسرحياتهم بعد أن يتناولوها برؤية معاصرة ·· وهكذا نجد مواضيع جديدة تقتحم مسرحنا وتخوض مشكلات تجد صداها عند الجمهور

رغم الأحداث الجازية والظروف المحيطة بالمثقفين ، وجو الارهاب الذي ساد المجتمع المصري ٠٠ والارهاب الرقابي الذي كان مسيطرا على الفكر ٠٠

واذا طبقنا مفهوم الاسقاط التراثي والتاريخي على المسرح المصرى المعاصر من خلال ثلاثة أعمال لكتاب مسرحيين مختلفين مثل **السلطان الحائر** لتوفيق الحكيم التى ظهرت فى ١٩٥٩ ، **اتفرج يا سلام** لرشاد رشدى ظهرت فى ١٩٦٥ ٠٠ **والزير سالم** لالفريد فرج وظهرت فى ١٩٦٦ ٠٠ سنجد أن فى الأعمال الثلاثة استعان مؤلفوها بالتاريخ والتراث بدرجات متفاوتة ٠٠ بل ان التاريخ قد امتزج بالتراث فى **السلطان الحائر والزير سالم** لدرجة أنه يصعب على الناقد أو الدارس الفصل بين حدود هذا أو ذاك ٠٠ وهذا شىء طبيعى اذ أن الفن بطبيعته الفكرية والدرامية الناضجة قادر على أن يصهر فى بوتقته العناصر المتفاعلة داخلها بحيث يتعذر الفصل بينهما ٠

« والاتجاه الفكرى فى مسرح الحكيم ينعكس ويتجسد فى عناصر الفكر أو فى المشكلات الفكرية التى يعالجها فى أعمال مسرحية معينة خلصت للفكر وان لم تخل أحيانا من المشكلات التى يحدها الواقع بحدود معينة » (٥٧) ٠

رأى حسن محسن :

> ان عناصر الفكر تتعدد بقدر اهتمام الكاتب المسرحى بالحياة الانسانية وبقدر مكانة هموم الانسان والفنان بوجه خاص ٠٠ وأول تلك العناصر هى المرأة وعلاقتها بالفنان ثم الزمن والموت والخلود والعدالة والقانون والحكم وعلاقة الانسان بكل هذه العناصر وحلمه ببعضها ٠٠ وصراعه مع بعضها الآخر ، وما الى ذلك مما يشمل المشكلات المطلقة ٠

هذه العناصر الفكرية التى غلفها الحكيم أحيانا بالتراث أو التاريخ حتى يناقش القضية الفكرية التى يدعو لهـا هروبا من الرقابة ففى السلطان الحائر اختار الحكيم زمان المماليك للهروب من الرقابة ثم اختار سلطانا مجهول الاسم ، وحادثة غير معروفة حتى نعتقد أنها حقيقة ٠ ولكن الشواهد التاريخية تشير الى القاضى العز بن عبد السلام الذى طالب ببيع السلاطين المماليك لتحريرهم من الرق٠٠ليكون لهم الحق بعد ذلك أن يحكموا شعبا حرا ٠٠ وعلى هذه المعلومة التاريخية بنى الحكيم عمله المسرحى ٠

وجاء فى مقدمة العمل سؤال يطرحه المؤلف ويتعرض به لمضمون العمل نفسه وهو « هل حل مشكلات العالم هو فى الاحتكام الى السيف

أو الى القانون ؟ ·· فى الالتجاء الى القوة أو الى المبدأ ·· ؟ ان أصحاب السلطان ومن يملكون مصير البشرية يقفون الآن وهى يساهم القنبلة الذرية · وهى يسراهم القانون أو المبادىء (٥٨) ·

تلك المقدمة التى يصدر بها الحكيم عمله هو محاولة لاقناع الرقابة التى فرضت على المفكرين بمضمون العمل·· ولكن حقيقة **السلطان الحائر** لا يمكن أن يكون مضمونها حسب ما قدمه الحكيم ·· بل هى تعتبر من أشد مسرحيات الحكيم التصاقا بقضايا العصر ·· ففيها ابتعد عن الأساطير، وحاول أن يقترب من مشكلات المجتمع ومعاناة الشعب وفقدان الحياة الديمقراطية والعدالة الاجتماعية ·· ولذا كان اختيار الحكيم **للسلطان الحائر** زمان المماليك الذى لم يعرف القانون حينئذ · وهنا لجأ الى التناقض التاريخى الذى ينبهنا الى تورية العمل الذى ليس المقصود به زمان المماليك بل العصر الذى يتشدق بسيادة القانون وهو العصر الحديث ·

ان القضية التى شغلت الحكيم فى **السلطان الحائر** هى قضية العدل الذى ضاع وضاعت آماله تحت بطش حاشية الثورة ·· هذا العدل كى يتحقق هل يأتى بالسيف أم بالقانون كما يقول السلطان نفسه :

السلطان : تلك ساعتى المخيفة ! ·· الساعة المخيفة لكل حاكم ·· ساعة يصدر القرار الأخير ·· القرار الذى يغير مجرى الأمور ·· ساعة ينطق بذلك اللفظ الصغير الذى يبث فيه الاختيار الحاسم ·· الاختيار الذى يقرر المصير··! (ويفكر مليا والكل ينتظر نطقه) ·

السلطان : السيف أم القانون ؟ القانون أم السيف ·· ؟

واذا تحققت العدالة ، ما مدى أحقية السلطان فى توليته الحكم ؟ وعل تولية السلطة تأتى على يد زبانيته أم باختيار الشعب ؟ فى الحوار الديمقراطى بين السلطان والغانية التى هى رمز للشعب المصرى الذى اعتقه من العبودية يتضح هذا المفهوم :

الغانية : على أنا أختار ··

السلطان : بالطبع عليك أنت أن تختارى ·· لان زمام الأمر كله فى يدك أنت الآن ! ··

الغانية : بمشيئتى أبقى السلطان ! ··

السلطان : نعم !··

الغانية : وبكلمة منى يتم عزل السلطان ؟! ..

السلطان : نعـم ..

الغانية : ومن الذى أعطانى كل هذه السلطة ؟ المال ... ؟ .

السلطان : القانون .

لقد اختار السلطان القانون ليحقق الحرية لنفسه .. وأيضا القانون هو الذى يعطى للشعب أحقية انتخاب الحاكم أو عزله اذا سبب لشعبه الشقاء ولكن ما مـدى ممارسة الشعب المصرى لهذا الحـق فى أواخـر الخمسينيات وبداية الستينيات ؟ ان تحقيق القانون العادل فى ظل سماء يخيم عليها الارهاب جعل الشعب المصرى يعيش أحلك ظروفه السياسية والاجتماعية .

أما بالنسبة لمسرحيـة اتفـرج ياسلام لرشاد رشدى .
فيكتب فى مقدمتها انها استلهام من قراءة تاريخ مصر ، وعلى الأخص سندباد مصرى لحسين فوزى . وابن اياس الجبرتى ..
وهى تدور حول واقـع مصر التاريخى ومعانـاتها من الحـكم الأجنبى . وان كان الشعب المصرى قد تحمل من متاعب وآلام سنين طويلة . فليس هذا معناه أنه فقد الروح .. فقد كان يبنى وينشىء ويدعم كيانه ويقويه متمسكا بالقيمة الانسانية العليا وهى أن من يبيع نفسه لا يستطيع أن يستردها . وكما تقول المسرحية : لم يبع الشعب المصرى نفسه فى يوم من الأيام(٥٩).

لقد عاشت مصر طوال الحكم الأجنبى والعدالة معطلة . فلا يمكن فى ظل هـذا الحكم أن تكون هناك عدالة اجتماعية .. وهذه حقيقة يدركها الشعب المصرى ادراكا اتضح من تصرفاته كشعب له وحدته . ولذلك لم ينخدع أبدا ولم يخضع بل كافح واستمر فى كفاحه الى أن حقق العدالة .

ان القضية التى يتعرض لها رشاد رشدى هى أن الانسان اذا باع نفسه بشىء لا يؤمن به فقد خان وجوده وكيانه الانسانى . خان حريـة الحس والفكر والعمل التى وهبها الله له .. والانسان اذا بعد أو انفصل عن الحقيقة ولو مرة واحدة . لم يعد فى مقـدوره أن يسترد ما فقد .. فالانفصال عن الحقيقة هو شرخ فى الروح لا يمكن أن يلتئم . واذا بـاع الانسان نفسه وروحه من يدفع الثمن ، فلابـد أن هناك ظروفا اجتماعية وسياسية واقتصادية تؤدى إلى ذلك .. ومع تعطيل الحريات والعدل يمكن أن تضيع الحقيقة . وأن يتخبط الانسان فى الظلمات والمتاهات فالحقيقة

ليست شيئا ذاتيا ينبع من عالمنا الشخصى ويرتبط برؤى داخلية بقدر ما هى انعكاس للعالم الموضوعى على العالم الذاتى ٠

وقد اختار رشاد رشدى لمسرحيته **اتفرج يا سلام** شكلا مستمدا من الجذور الأصيلة لمسرحنا ٠٠ جذور مسرح خيال الظل ٠ لما له من وظيفة تأثيرية على المتلقى ، وهذا ما يؤكده جابر عصفور عن وظيفة خيال الظل :

> ان المخايلة الظلية توجه السلوك بطريقة مباشرة أكثر تأثيرا على المتلقى وبالتالى فهو يدفع المتفرج الى عملية مقايسة (ترجيح) غير واعية عندما يقترن الموضوع بما هو أصح منه أو أفضل ٠٠ فيغدو معها أطوع الى التخييل ٠٠ وترتبط هذه الوظيفة بوظيفة الدراما كما حددها أرسطو فى محاكاة السلوك، وخيال الظل ـ عندئذ ـ لا يهدف الى نقل الواقع كما هو٠٠ وانما يهدف الى تخييله ٠٠ أى الى نقل صورة متحركة عن الواقع توحى به وبما يتجاوزه فى آن (٦٠) ٠

أيضا يشير ابراهيم حمادة فى كتابه خيال الظل الى هذه الوظيفة التأثيرية على المتلقى فى مقولة :

> « ان لكل شخص مثالا ٠٠ وتحت كل خيال حقيقة » أى أن ما يقدم فى خيال الظل يخرج من الواقع (الحقيقة) ولكنه يأخذ الحس الجمالى فيتحول الشخص الى مثال عام لكل من يشبهه هذا المثال الجمالى ٠٠ ومن ثم لكل شخص (خيال ـ شخصية) ـ على هذا ـ رمز فكرى٠٠وتكمن الحقيقة بمفهومها الأخلاقى ، تحت هذه الأمثلة والشخوص والرموز لأنها تتوارى مع رموز اجتماعية أراد المبدع تصويرها ٠٠ كما أن التحوير الحادث فى نمط الشخصية يأتى من قبيل تكبير المثالب وتكبير المحاق لنبعد عن المذمة ونقترب من المحمدة (٦١) ٠

ومعنى ذلك أن رشاد رشدى استغل خيال الظل ليشرح من خلاله القضية التى ألحت عليه ، وهى العدل أو المطالبة بالعدالة الاجتماعية ، العدل الذى يجب أن يعود حتى لو كافح الشعب من أجل استرداده مرات ومرات ٠

ولهذه المطالبة بالعدل فى عصر ارهابى توارى رشاد رشدى فى عصر المماليك هروبا من الرقابة ثم هروبا من الرتابة كشكل فنى استطاع من خلاله أن يتناول قضية من قضايا المجتمع المصرى ، والظلم الواقع عليه وضياع العدالة فى ظل قانون الطوارىء الذى فرضته السلطة ٠٠٠ وهذا ما يؤيده محمد زغلول فى كتابه : الأدب فى العصر المملوكى :

من الواضح أن اتفرج يا سلام اتخذت من عصر المماليك هروبا من واقع الحياة ذلك العصر الذى اشتهر فيه خيال الظل • وهي فترة تاريخية عاشها المصريون فى زمن سلاطين المماليك الذين اهتموا بالحفاظ ـ مظهرا ـ على أمور الدين ورعاية أوامره ونواهيه أمام النـاس ، فأظهروا التشدد فى تطبيق حـدود الشرع ، ومحاربة الخارجين بصورة لا يقرها الشرع نفسه كما اهتموا ببناء المساجـد وصرفوا عليها ببذخ وذلك على حساب الرعية غير مبالين بزيادة الضرائب وارتكاب المظالم فى سبيل تحصيل المال •

فقد حاول رشاد رشدى تحقيق المعادل الموضوعى من خلال أحداث العمل نفسه وموازنتها مع الراوى فى بابات خيال الظل •• ليطرح قضيته عن الواقع المتعسر الذى يعيش فيه المجتمع المعاصر ، مع توظيف التورية بقصص الرواى فى بابة خيال الظل حتى يصلا الى نقطة متساوية وهى أن ما يحدث فى الخيال يجرى فى عالم الواقع فما جرى لابن النعمان فى الخيال يجرى لعبد العال فى الواقع • ونسمع سعيد يردد :

اتفرج يا سلام على ظلم الانسان لأخيه الانسان

والله كل واحد فى البلد دى هو •• هو بعينه خالد بن النعمان •

ويدعم رشاد رشدى قضية العدل وكفاح الشعب المصرى من أجلها بالنزوع الى الله ، فالنزعة الدينية تلمس روح الشعب بعزة وكبرياء •• ولذا اختلق السياق الدينى ضمن السياق الدرامى ليحقق مآربه فى حث الشعب على التمسك بالعدل والحرية :

ويـــكا : من عرف الله ولم تغنه معرفة الله فذاك الشقى •

الجميع : لا اله الا الله •• لا اله الا الله •

رجـل : قد شمل الخلق بفضل نعمه •

خليل : من كل مكان الناس تبتهل لله يرفع عنها البلاء •

أبو خاطر : ومع ذلك الوالى يمر يحنوا له الرءوس كأنه نبى من الأنبياء •

اذن الحقيقة أن من باع نفسه باع كيانه وحريته • وهذا ما يدركه الشعب المصرى ، ويبـذل من أجله التضحيـة حتى لا يحنى رأسه الا لله وحده •• لا لسواه خوفا أو فزعا •

ولو انتقلنا الى ألفريد فرج فى مسرحية **الزير سالم** نجده يقول فى حوار لـه :

> عرفت المسرح فنـا أخلاقيـا سياسيا ينشد الانسـجام الاجتماعي ويعبر عن التطلعات الاجتماعية والسياسية ويحبذ بالضرورة سياقا من الأفكار وأنماط السـلوك الاجتماعي ·· ويندد بأضدادها · ذلك هو الفكر الذى اهتديت اليه من خلال تجربتي الشخصية ورميت مع أقرانى بالضـلال من جرائه ، وتعرضت به واياهم للوم والتشهير والاضطهاد ·· لقد كانت القيم التى أصبحت من خـلال تجـربتى الفنيـة هي اقتنـاعى والتزامي وهى (العدل ـ الحرية ـ التضامن الاجتماعي ـ تكريم العمل ـ استخلاص الارادة الوطنية وتثبيت الهويـة الوطنية القومية) · وكنت والتزامي في مواجهة مفاجئة مع ارادة تبغى أن تقسر المواطنين على قيم غير قيم (٦٢) ·

ان مقولة ألفريد فرج توضح مدى تأثره برأى أرسطو وهو : « أن الخير والفضيلة الأخلاقية انما يعرفهما العقل بالقياس الى نموذج أو مبدأ عقلى ·· وأن غاية الانسان هى أن يحيا فى مجتمع · وأن يتحلى بالفضائل الاجتماعية وعلى رأسها فضيلة (العدل) ·

واذا كانت قيمة الشيء تقاس بغاياته··فان الانسان وغايته الفضائل الاجتماعية هو حيوان سياسى » ·

> ويعلق زكى نجيب محمود فى كتابـه « مجتمـع جديـد أو كارثة » حول الرأى السابق : كنت متأثرا بما أعرفه من رأى أرسطو فى السياسة · وكيف يمزجها بمفهومه عن الأخلاق ·· فلئن كانت الأخلاق فى نهـاية أمرها تريد أن تحقق السعادة للفرد داخل المجتمع الذى هو عضو فيه ·· فان السياسة هى فى صميمها فرع من الأخلاق ·· لأنها لاتريد شيئا أكثر من أن يتحقق الخير للدولة فى مجموعها · وأن هذا الخير العام لا يمكن فهمه فهما واضحا الا أن يكون حاصل جمع الخير الذى يصيبه الأفراد (٦٣) ·

اذن يفهم من الدعوة السابقة أن المسرح أخلاقي بالضرورة ·· وأن الأخلاق اجتماعية ·· وأن السياسة فرع من الأخلاق ·· والفن الجيد هو الذى يلتزم فى رسالته بأنماط قومية هى محصلة الأخلاق الاجتماعية من قيم ومثل عليا ·

لقد تأثر ألفريد فرج بهذا المفهوم فى مسرحه الذى جاء معبرا عن التطلعات الاجتمـاعية والسـياسية · وهى قيمة الحرية وعالجها فى كل مسرحياته باسم العدل بمفهوم أن العدل والحرية مسميات لشىء واحد ·

ويدعى ألفريد فرج أنه عالج قيمة العدل على المستوى الميتافزيقى فى مسرحية **الزير سالم** : نشأت فى مواجهة الطبيعة ٠٠ ولأن الانسان محكوم بالطبيعة ٠٠ وكل جهد الانسان فى الحضارة هو جهد السيطرة على الطبيعة ٠٠ قوانين الحياة تعتقله ويريد التخلص منها ٠٠ وتسخيرها لمصلحته » ٠ وهذا ما أشار اليه أيضا فى مقدمة العمل ٠٠ الا أن الباحثة ترى أن ألفريد فرج اتخذ من **ملحمة الزير سالم** تورية للعدل الشمولى ٠٠ الذى يتصدى به للقضية الفلسطينية فقد خاض تجربة العدل على المستوى القومى وليس المستوى الوطنى ٠٠ مطالبـة بالسلام للقضية الفلسطينية وهذا ما كانت تسعى اسرائيل اليه منذ قيام ثورة ١٩٥٢ للتوصل الى تسوية من شروطها قيام اسرائيل بدفع تعويضات الى اللاجئين غير أن القيادة المصرية ظلت على عنادها ٠٠ ولم تتعاون فى موقفها المضاد لاسرائيل ٠ وتشديد الحصار على اسرائيل مما أدى الى هيمنة شبح الحرب منـذ بدايـة الستينات على الأمة العربية ٠٠ وخاصة بعد المؤتمرات العربية التى عقدها عبد الناصر من أجل احياء الكيان الفلسطينى ليقف على قدم المسـاواة فى مواجهـة الكيـان الاسرائيلى ٠٠ ولتفادى دمار الحرب كان لابد من المطالبة بالسلام الذى فيه عدل ولو عدل جزئى ٠٠ وليس مطلقا كما طالب به سالم « عبد الناصر » لأنه لن يستطيع أن يقف أمام الزمن الذى وصفه بأنه عـدو الانسان ٠٠ ورفض سالم أى مساومات لايقاف الدمار المرتقب فى سبيل عدل مطلق ٠

مـرة : سندفع كل ما نملك فى سبيل السلام ٠ أرواحا ومالا وسلاما ٠٠
تكلم يا صاحب الثأر ٠٠

ساليم : كليب حيـا ٠٠ لا مزيد ٠

ويعلق الفريد فرج فى مقـدمته على هذا الطلب بأنـه طلب مضحك ومؤس ٠٠ الا أن ظاهره عدل ٠٠ ولعل باطنه كذلك ٠ عدل لا معقول ٠ الا أنه عدل ٠ كما أنه لا معقول ٠٠ فلم يك سالم الزير يطلب الا معجزة صغيرة غير أنها عادلة ، أيعقل أن يطلبها من البكريين ٠ من القاتل أو من عشيرته ؟ لا كان يطلبها من الطبيعة (٦٤) ٠

لذلك جعل الفريد بطله بطلا تراجيديا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانى المأساة لسعيه وراء هدف مستحيل ٠

أما هجرس فهو رمز العدل الذى يمثل المعجزة بعودتها الى العرش والدلالة الرقميـة لعمر هجرس سبع عشرة سنة ٠٠ هو عمر القضيـة الفلسطينية منذ رفضت مصر قرار الأمم المتحدة بتقسيم فلسطين ١٩٤٧ والذى أنشئت اسرائيل وفقا له فى فلسطين ٠٠ ومنذ عام ١٩٥٣ حاولت اسرائيل عقد اتصالات من أجل السلام ٠ دون جدوى ٠٠

وكذا هجرس رمز العدل يطلب هذه القيمة بالعقل والحكمة والنظر الى الأمام ٠٠ وهنا يبث ألفريد دعوته للسلام على لسان هجرس :

هجرس : ثمة ما هو أقوى من السيف والخنجر : العقل ! ٠٠ ان تبرير القتل أفظع من القتل ٠٠ وتغطية الدماء بستر من المعاذير أبشع من سفكها ٠٠ أفدح الذنوب كلها مع ذلك أن ننظر الى الخلف ٠٠ وأنت تسعى لاحقاق الحقوق ٠٠ فيالغرابة الأخلاق ! ٠٠ ان ما تراه أبيض وأنت تنظر الى الشرق يلقى بظله الأسود وراء ظهرك فاذا هو جد مختلف ـ نعم ـ لقد طلبتم العدل ولكن بلا عقل ٠٠ الآن انظروا أمامكم لحظة لتروا بأعينكم العدل خارج الزمن ٠٠ ذلك أننا من الممكن أن نسفك دم أجيال كثيرة لمجرد أننا ربطنا أنفسنا كالبهائم الى أوتار لحظة واحدة وقعت جريمة خطيرة ٠

من هنا يتصدى ألفريد فرج للقضية الفلسطينية فى الزير سالم من خلال مفهومه للعدل الذى يحتم العمل بالعقل والحكمة لتحقيقه، فما حدث بمرور الزمن لن يعود كما كان وقتل كليب أو احتلال فلسطين حدث لا يمكن ايقاف الزمن أمامه لتصحيح الحقائق ، فالمطالبة بالعدل المطلق وعودة كليب حيا بعد مقتله لن يتم ٠٠ ولكن ثمة ثغرة رحمة بظهور جزء منه هو ابنه هجرس الذى يأتى بالحل الحتمى لايقاف اراقة الدماء التى سالت على مدى عشر سنين فى الملحمة ٠

فالزير سالم هو « أبو ليلى المهلهل الأمير سالم زير النساء » وبطل الملحمة العبثية المعروفة بالزير سالم ٠٠ والذى تعرض للنفى أثر مكيدة دبرتها زوجة أخيه الملك كليب ٠٠ فتصعلك فى الصحراء حتى دهمه نبأ مقتل أخيه ٠٠ فحمل السيف وخاض الحرب أربعين عاما متصلة ٠٠ يطلب فيها أخاه حيا أو ابادة بنى بكر قبيلة جساس عن آخرها ٠٠ وهو بذلك يطالب بمعجزة ٠

قد يكون ذلك قانونا عادلا ولكنه مستحيل ٠٠ ومع ذلك فثمة ثغرة من الرحمة ٠٠ فمن الممكن أن يعود كليب فى صورة ابنه الأمير هجرس سيد القوم بعد أبيه ٠٠ فالقانون العام الصارم ينطوى على معنى من معانى الرحمة ٠٠ فما يفتح أفق الأمل لصاحب النظرة الشاملة ٠

أمل فى تحقيق العدل الفلسفى بمعنى ما ٠٠

أمل فى الائتلاف القومى ٠٠

أمل في أن تلبى الطبيعة وأحكامها نفسها ما ينشده الاخوة الذين فرض عليهم التفرق والخصام ٠٠ من أسباب التماسك والمنعة أمام التحديات ٠

هذا الأمل الذى بنى عليه الفريد فرج عمله **الزير سالم** ليجسد أمل الأمة العربية جمعاء ٠ وجاء تعامل الفريد فرج لهذه الملحمة ليس من موقع المؤرخ أو المفكر التاريخي ٠٠ وانما تعامل معها من موقع فنان حاول أن يفلسف التاريخ من منظور نقدى واع ٠ « مستمدا المعالجة فى دراما شعبية تقوم على الابداع الفنى من ناحية وعلى التذوق الفنى من ناحية أخرى ٠٠ تنبثق من أعماق التاريخ الانسانى ٠٠ بل من أعماق النفس البشرية» (٦٥) ٠

وعادة يستعين المؤلف فى التراث الشعبى بالشخصيات الوهمية والأحداث الخيالية ٠٠ ولكن قاعدة المجتمع وعاداته ومشكلاته هى الأساس فى بناء هذا الخيال ٠٠ والجماهير العريضة هى التى تصدر عنها الدراما ٠ وتركيز الفريد فرج فى مسرحه على مشكلات فكرية معينة (كالحرية والعدل والسلام) غالبا ما يكون من منطلق دوافع ثورية وعصرية تحتم اسقاطها دراميا لتحدث نوعا من التنوير عند المتلقى تجاه المشكلة ٠

لقد لجأ الكتاب الثلاثة الحكيم ورشاد رشدى والفريد فرج وغيرهم ٠٠ الى الاسقاط التراثى كأداة درامية لطرح فكرة الصراع الاجتماعى والعدل والتحرر السياسى فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات ضد الأوضاع السياسية التى فرضت سيطرتها ورقابتها على الفكر والثقافة خشية تعرض المثقفين والمفكرين بالنقد لمسيرة الثورة التى تعثرت بعيدا عن الحق والعدل ٠٠ ولقد استعان كتابنا بالتراث والتاريخ كخلفية أو تورية لأعمالهم فى **السلطان الحائر واتفرج ياسلام والزير سالم** ٠٠ ثم صدروا هذه الأعمال بمقدمات توضح مضمون العمل الفنى ٠٠ وان كان المفروض على المتلقى أن تكون له رؤيته الخاصة للعمل الفنى ولا يتعرض له المؤلف برؤية يفرضها عليه هو فى المقدمة ٠٠ وهذا يعتبر نوعا من الاحساس بالعجز عن تجسيد كل أبعاد المضمون الفكرية من خلال جسم المسرحية ذاته ٠

اذن قيمة العدل هى القيمة الأساسية التى يقوم الصراع عليها فى الأعمال الثلاثة ٠٠ فكرة تحقيق العدل الاجتماعى والسياسى للجماهير العريضة فى الصراع القائم بين السيف والقانون تتجسد فى **السلطان الحائر** ٠٠ والصراع القائم بين الشعب والسلطة فى الحدث الرئيسى وخيال الظل فى **اتفرج يا سلام** ٠٠ أما بالنسبة **للزير سالم** فالصراع يدور من أجل تحقيق العدل المطلق المستحيل بين سالم ضد التغلبيين عامة وضد جساس خاصة ٠

وتتعدد تنويعات الصراع فى **السلطان الحائر** ٠٠ ففى الفصل الأول يأخذ الصراع مجراه بين الجلاد (رجل السلطة) وبين التـاجر النخاس (الشعب) الذى قبض عليـه دون تهمة معلومة ٠٠ وهذا بشـهادة أهـل مدينته :

الخمار : ما صنع هذا النخاس : الكهل ؟ ٠٠ ما جريمته ؟ ٠٠ كلنا نعرفه فى المدينة ٠٠ ما هو بسفاح وما هو بسارق ؟ ٠٠

ففى هذا العصر كان هناك كثير ممن قبض عليهم دون محاكمة بلا تهم معـلومة ٠٠ وغير ذلك من السبل التى أعاقت بهـا مراكز القوى فجر الديمقراطية الحقة ٠٠ وجعلوه فجرا بعيدا فى نظر الشعب ٠

المحكوم عليه : الفجر ؟! ٠٠٠ انه لم يزل بعيدا ! ٠٠ أليس كذلك أيها الجلاد ؟ ٠

الجـــلاد : دعك الآن من الفجر ٠٠ ان الفجر لم يزل بعيدا ٠

ان هذا الفجر هو بمثابـة الأمل المنتظر لاشراقة جديـدة ٠٠ هذه الاشراقة التى يعوقها رجال السلطة المهيمنة على الحاكم وعلى مراكز الحكم ٠٠ لذلك جعل الحكيم أحداث **السلطان الحائر** تدور معظمها أثناء الليل المظلم رمزا للعصر الذى يعيش فيه الشعب ٠

هذا الفجر سيكون الفيصل بين أوامر السلطة باطاحة رأس النخاس مع صوت المؤذن أو يظهر الحـق حـين يأتى السلطان على مظلمته وينقذه ويبرئه ٠ اذا علم السلطان بالزيف الذى يعيش فيه تحت أكاذيب رجاله وحاشيته ، وحتى يأتى الفجر الفاصل نتابع الصراع باسلوب الكوميديا السوداء بين الجلاد والمحكوم عليه الذى ينتظر مصيره ٠٠ والجلاد يراقبه ويتقرب منه طالبا رشوة حتى يعتدل مزاجه فى أداء مهمته :

الجـــلاد : بالتأكيد من مصلحتك أن أكون فى راحة تامة ٠٠ وصحة جيدة جسما ونفسا لأنى حين أكون متعبا ــ ضيق الصدر ٠٠ متوتر الأعصاب ٠٠ فان يدى تصاب بالرعشة ٠ وعندما تصاب بالرعشة فأنى أؤدى عملى سيئا ٠

المحكوم عليه : وماشأنى بعملك ٠٠

الجـــلاد : يا أحمق : عملى يتصل برقبتك : ٠٠ ان سوء الأداة معناه أن رقبتك لن تقطع قطعا حسنا ٠٠ لأن القطع الحسن يحتاج الى يد ثابتة ٠٠ ونفس هادئة حتى يطاح الرأس بضربـة واحدة ٠٠ ولا تدع لك وقتا للاحساس بالألم ٠٠ فهمت الآن ٠

ها هو الجلاد الممثل لرجال السلطة يحتاج الى الراحة من أجل قطع الرقاب دون مبالاة بتعاسة أصحاب الرقاب وما بداخلهم من نفسية معذبة تنتظر الموت بين لحظة وأخرى هذه الراحة اللازمة لرفع الروح المعنوية لأداء عمله ٠٠ مفارقة غريبة يتضح فيها صور الظلم والفساد والمعاناة الكبرى التى يعيش فيها الشعب ٠ ونتناول صراع المتناقضات بين الجلاد والمحكوم عليه الذى جعلنا نشارك الثانى فى عذابه وألامه دون أن نذرف دموعا عليه٠ وأن نهزأ بالجلاد دون التسرية الحقيقية للضحك ٠٠ وذلك لأن توفيق الحكيم كان يركز على اثارة الأفكار أكثر من اثارة الانفعالات ٠

الجـــــلاد : أرأيت : واقتنعت ؟ ٠٠ أنه من اللازم أن تهيىء لى الراحة وأن تدخل على قلبى البهجة وأن ترفع من روحى المعنوية ٠٠

ويتصاعد الصراع بين الجلاد والمحكوم عليه حين يطلب الجلاد كأس خمر « كرشوة » من المحكوم عليه لاتقان عمله « قطع رقابته » ٠٠ ورغم أن الجلاد يعلم تماما براءة هذا الرجل الا أنه خاضع لأوامر السلطة ويجب أن تنفذ ٠ ولذلك يشبه الجلاد المحكوم عليه بالعصفور الحر الذى وقع فى فخ نصبته السلطة له :

الجـــــلاد : عصفور يعود الى الشبكة كما كان !؟ ٠٠٠

ويزداد الصراع توترا بعد أن يصل الجلاد الى درجة الثمالة ٠ ويطلب من المحكوم عليه أن يغنى له حتى ينتشى لادخال البهجة عليه ٠ الأمر الذى زاد من تعذيب هذا البرىء بعبث الساذج٠٠وبأسلوب هزلى يدعو الى الرثاء على المحكوم عليه الذى يجعل الله شاهدا على هؤلاء الظالمين ٠٠ وتصل المفارقة الى قمتها اللامعقولة بأن يتوسل المحكوم عليه الى الجلاد ليغنى له ٠٠

الجـــــلاد : اذن تريد أن أغنى ؟ ٠٠

المحكوم عليه : اذا شئت ! ٠٠

الجـــــلاد : لى الآن شرط : توسل الى – أولا – أن أغنى ٠٠ قدم لى توسلاتك ؟

ويطلق الجلاد عقيرته بأغنيته التى ينتشى بها ٠٠ وهى مليئة بالرمز على حياة هذا البرىء الشقى الذى رمز له بالزهرة التى ستسقط اذا أذن الفجر على يد البستانى (الجلاد) :

يا زهرة عمرها ليلة ٠٠

عليك السلام من المعجبين ٠٠

اذ أذن الفجر غدا تقطفين ..

ويسقط عنك رداء الندى ..

وفى سلة من حطب ترقدين ..

وتخفت حولك ألحانى ..

ويبرق فى الجو نصل الردى ..

مضيئا فى يد البستانى ..

يا زهرة عمرها ليلة ..

أراد الحكيم أن يجسد بهذه الأغنية الملهاة السوداء التى تدفع المتلقى الى الرثـاء لهذا البرىء ــ فالفجر الدامى ينتظر تلك الزهرة البريئة التى ستقطف على يد البستانى (الجلاد وقاطع الرقاب) .

وحين تدرك الغانية رمز الشعب الحر تعذيب المحكوم عليه ظلما .. تلجأ الى حيلة لتعطيل المؤذن حتى يأتى السلطان ويحاكم هذا البرىء محاكمة عادلة على يد السلطة التشريعية :

الغـانية : ماذا تقول ؟ ألم تحاكم ؟! ..

المحكوم عليه : ولم أقدم الى محاكمة..لقد أرسلت مظلمة الى السلطان..
أسأله حقى فى أن أمثـل بين يدى قاضى القضـاة ..
أعدل من حكم بالذمة والضمير .

المتهم البرىء يستجير بالحاكم حتى يكشف زيف محاكمته والتهمة التى ألصقت به .. المتهم البرىء يطلب فى مظلمته محاكمة عادلة على يد القاضى (السلطة التشريعية والقضائية) بدلا من أوامر (السلطة التنفيذية) التى تأخذ الحق بالباطل .. فاذا كان السر الذى يحاكم هذا الرجل بسببه ليس بخاف على رجال السلطة فقط .. بل يعلمه النـاس جميعا فلماذا اذن تقطع رقبته ؟ .

ان الوزير ينفذ هذا الحكم على التاجر ليس لاخفاء السر الذى يعلمه الجميع ولكن ليجعله عبرة للآخرين .. فلا ينطق أحد مثله بهذا السر .. ولا يصل الى السلطان .. وذلك لاستمراء زيفه ونفوذه على السلطان .

وترفض الغانية هذا الباطل والظلم الواقع على فرد من أفراد الشعب فتدبر حيلة مع المؤذن لانقاذ هذه الروح البريئة..فتطلب من المؤذن تعطيل آذان الفجر .. فرجل الدين يتعاطف مع الغانية الحرة فى تحقيق العدل ..

وينقشع الظلام وتكشف الشمس عن حجابها وتأتى بالمحاكمة العادلة للمتهم البرىء فى ظل السلطان :

المحكوم عليه : ياملانا السلطان ! ·· العدل ! ·· ألتمس العدل ! ··

السلطان : ستحاكم المحاكمة العادلة ·· وفقا لرغبتك ·· وسيتولى محاكمتك قاضى القضاه فى حضرتنا ! ··

الوزير : ان هذه المحاكمة يجب أن تجرى فى نطاق السرية التامة ··

يؤكد الحكيم أهمية التلاحم والترابط بين قوى الشعب ·· فهذا يؤدى الى اظهار الحق والعدل بصورة حتمية ·· كما يؤدى الى الصمود أمام الباطل والزيف من حاشية السلطان التى تحاول أن تولد صراعا متوثبا بينها وبين المتهم البرىء · وذلك بالصاق التهم بـه فيما يمس السلطان والمطالبة بمحاكمة سرية ، هذا أسلوب مراكز القوى الذى تستخدمه فى ظل بطش الديكتاتورية :

الوزير : أجل ياملاى ·· القول بأنك كنت عبدا رقيقا ·· ليست هنا الجريمة ·· ولكن السلطان المملوك كان يعتق عادة قبل جلوسه على العرش ··

السلطان : وبعد ؟ ··

الوزير : وبعد يا مولاى ·· هذا الرجـل يزعم أنك لم تعتـق حتى الآن ·· وأنك لم تزل رقيقا ·· وأن صفة العبودية ما تزال لاصقة بك وأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعبا حرا ·

الجهر بالحق عاقبته الشنق فتلك الحقيقة التى يعاقب عليها المتهم ·· رغم علم كل من الوزير والقاضى بهذا الحق ولكن يخفونه على السلطان ·· الذى يطلب تكذيب هذه الشائعـة ولكن لا مفـر ·· حتى ولو اسـتخدم السيف ·· ولكن القاضى يعترض لأن السيف للألسنة والرؤوس ، ولكنه ليس بقاطع فى حل المشاكل والمسائل ·· ويرفض القاضى اللجوء للسيف ·· ووقوفه مع القانون ضد الوزير والسلطان ··ويبدأ الصراع بين السيف والقانون : أيهما يمكن به حل القضية ؟ ·· وبأيهما يحقق العدل ·· ؟ يقيم المؤلف صراعا تصاعديا بين السيف والقانون حتى يختار بينهما السلطان فكل منهما له حجته وبراهينه وكل منهما يتمسك بما يمثله :

القاضى : نعم أيها السلطان ·· القانون ــ أنت فى نظر القانون والشرع لست سوى عبد رقيق ·· والعبد الرقيق يعتبر ــ قانونـا وشرعا ــ شيئا من الأشياء ومتاعا من الأمتعة ·· وبما أن السلطان

الراحل المالك لرقبتك لم يعتقك قبل وفاته ٠٠ فأنت لم تزل شيئا من الأشياء ومتاعا مملوكا لآخر — وعلى هذا فأنت فاقد لأهلية التعاقد فى المعاملات العادية التى يزاولها بقية الناس الأحرار ٠

الوزير : مهلا يا قاضى القضاة ٠٠ نحن الآن لسنا فى صدد رأى القانون ولكننا بصدد البحث عن الطريقة التى نتخلص بها من هذا القانون وطريقة التخلص هى فى افتراض أن العتق قد وقع وتم ٠٠ وما دام الأمر سرا بيننا نحن الثلاثة ٠٠ وما من أحد سوانا يعرف الحقيقة فمن الميسور أن نحمل الناس على تصديق٠

ويدعم الوزير كلامه باستشهادات من التاريخ ليؤكد حسم السيف للأمور ٠٠

الوزير : كلنا يذكر « المعز لدين الله الفاطمى » يوم جاء يزعم أنه من نسل رسول الله (ص) وانه بهذا النسب له حق الحكم فى أرض مصر ٠٠ فلما لم يصدقه النـاس قام فيهم شاهرا سيفه ٠٠ وفاتحا صناديق ذهبه ٠٠ وهو يقول : هذا حسبى وهذا نسبى ٠٠ فسكت الناس وحكم هو وذريته أجيالا طويلة ٠

القاضى : ان هذا صحيح من الوجهة التاريخية ٠٠ ولكن ٠٠

هذه المقولة التى تؤكد أن قوة السيف وقتل العدل والحق به لا يحدث الا فى الماضى ٠٠ أما الآن فالقانون لابد أن يأخذ مجراه فى تحقيق الحق ٠

تلك هى صورة رجل السلطة ٠ الكذب والنفاق والتستر بالسيف على الباطل والقاضى يتمسك باليمين الذى عاهد الله فيه أن يكون خادما أمينا للشرع والقانون ٠٠ ويحاول السلطان أن يكسب القاضى الى جانبه دون جدوى فالقاضى يواصل اصراره على تطبيق القانون :

السلطان : اذا طبقت أنت القانون فقدت أنا عرشى ٠٠

ويستمر الجدال بين أحقية السيف أم تطبيق القـانون بتنويعات متصاعدة للصراع الدرامى :

السلطان : اسمع أيها القاضى ! ٠٠ قانونك هذا لم يأتنى بالحل ٠٠ فى حين أن حركة صغيرة من سيفى كفيلة بأن تقطع عقدة المشكلة فى الحال ٠

القاضى : اذن ٠٠ أفعل ! ٠٠

السلطان : سأفعل ٠٠ ماذا يهم سفك قليل من الدم فى سبيل صـــلاح الحكم ٠

القاضى : يجب البدء عندئذ بسفك دمى ! ٠٠

السلطان : سأفعل كل ما أراه ضروريا لصيانة أمن الدولة ٠٠٠ وسأبدأ فعلا بك ٠٠ والقى بك فى السجن ٠٠ أيها الوزير أقبض على القاضى ٠

ويجد السلطان صعوبة فى الاختيار بين السيف والقانون ٠٠ فالقرار الذى سيتخذه هو القرار الأخير الذى يقرر المصير ٠٠ ويظل فى حيرته بين الاختيار الحاسم :

السلطان : السيف أم القانون ؟! السيف أم القانون ٠٠ ؟!
(ويقع اختيار السلطان الحاسم على القانون منتصرا على السيف) ٠
السلطان : (صائحا فى عزم) القانون ! اخترت القانون ! ٠٠

فالواقع أن السلطة تفرض وجودها بأساليبها الارهابية٠٠أما القانون الشرعى فهو الحق والمبدأ والعدل المجهول الذى ينصب عنه بالكفاح والجهر بالحقيقة الذى يجب أن يلجأ السلطان اليه ليعم به العدل ٠

ويدلل فؤاد دواره على أهمية القانون للحكام قائلا :

القانون هو المطية التى يمتطيها الحكام الصالحون ٠٠ أم المستبدون منهم يحاولون أن يكسبوا تصرفاتهم الصادقة منها أو الكاذبة الصبغة القانونية التى يقبلها النـاس جميعا وهـم يضعون سيوفهم حول الرقـاب فى أثواب ناعمة من القـانون تخفى حدتها وقسوتها عن أعين الناس ٠٠ بل يجدون دائما من رجال القانون من يساعدهم على ذلك ٠٠ ومن ينحرف بالقانون من أجل تحقيق أغراضهم ٠٠ والبعض يفسر تفسيرا زائغا ليحقق لهـم كل شهواتهم واهوائهـم ويكسبهـا الثوب القـانونى المقبول (٧٠) ٠

ويبدأ الفصل الثانى ببيع السلطان فى مزاد علنى لتحرير رقبته ٠٠ وتتضح مكانة السلطان عند عامة الشعب نتيجة المفاسد التى تسود الدولة تحت بصره وفى يـد حاشيته زمامها ٠ فنسمع الكادحـين يسـخرون من شخصه :

الاسكاف : بل انى عاقل ٠٠ قل لى أنت بربك ماذا تريد منى أن أصنع بسلطان فى حانوتى ؟ ٠٠ سأشترى عبئا على كاهلى ومتاعا من

أمتعة الترف – لا قبل لى بتحمله ٠٠ ان مواردى لا تسمح لى باقتناء التحف ٠

ورأى آخر من الخمار فى الحاكم وأهميته ٠٠

الخمار : ان مجرد وجوده فى حانى كفيل باجتذاب المدينة كلها ٠٠ يكفى أن أطلب اليه أن يقص على زبائنى كل ليلة أخبار معاركه ضد المغول وطرائفه ٠٠ وأسفاره ٠٠ ومخاطراته ٠٠ وما رأى من بلاد ٠

الكل يسخر من مكانة السلطان فقد أصبح ألعوبة فى يد حاشيته وفى رأى الشعب ٠٠ بل وألعوبة يرغبها الصغار ٠٠ وهنا تكمن قمة السخرية بالحاكم الذى لا يدرى من أمور سلطنته شيئا حيث الظلم الواقع على رعيته والزيف فى اخفاء الحقائق ٠٠

الطفل : السلطان ! ٠٠ اشترى لى السلطان ! ٠٠٠

الأم : اسكت ! ٠٠ انه ليس لعبة تلعب بها ! ٠٠

ثم ننتقل الى الصراع القائم حول بيع السلطان وتحايل القانون أمام هذا البيع الذى يشترط على الشارى أن يوقع حجة العتق ٠ ٠والا تلغى ملكية الشارى ٠٠ ان القاضى يعلم أن فى هذا الشرط تحايلا على الشارى حتى يعيد للسلطان عرشه تحت ضغط القانون ٠٠ فالأمر كله يقع فى دائرة مغلقة ٠٠ فالسلطان من قبل كان أهلا للحكم لعدم عتقه ٠٠ فقد عين من قبل رجاله الذين أخفوا سره ٠٠ وحين يعزل كى يتم تعيينه بالقانون الديمقراطى نجد تحايل القانون لاعادة السلطان لعرشه دون اللجوء الى شرعية القانون ٠٠ وهنا يتضح مدى التناقض الذى يتخذه رجال القانون تجاه شرعية القانون من أجل المصلحة الخاصة ٠٠

القاضى : أيها الناس ٠٠ ولا حاجة بى أن أذكركم بنص القانون الذى يمنع موظفى الدولة ورجالها من الاشتراك فى بيع ما للدولة ٠٠ أما وقد قلت فالكلمة الآن للوزير كى يحدثكم عن الطابع القومى لهذا الاجراء ٠

الوزير : من أخطر الأحداث فى تاريخنا : سلطان مجيد يطلب حريته ٠٠ فيلجأ الى القانون بدلا من أن يلجأ الى السيف البتار الجبار الذى انتصر به فى معارك المغول ٠٠ كان يستطيع أن ينتصر به أيضا فى نيل حريته وتحرير رقبته ٠٠ ولكن سلطاننا المظفر العادل قد اختار أن يخضع للقانون كما يخضع له أضعف فرد فى رعيته ٠٠ وها هو ذا يلتمس حريته بالطريق الذى نص عليه القانون٠٠

لقد اجتمعت كلمة القاضى والوزير على النفاق ضد الشعب ٠٠ القاضى يعلن أن الدولة لا تعطى الا لكى تأخذ ٠٠ واذا أخذت فليس لأحد الحق فى مطالبتها فالجميع هم ارث لها تتصرف فى أموالهم كما شاءت ٠٠ ولكى يصبغ هذا التحايل بالطابع الوطنى طلب من الوزير أن يتحدث الى الشعب عن طابع هذا الحدث القومى ٠٠ وتبدأ كلمة الوزير بالتهديد ثم الترغيب٠٠ فالوزير يتغنى بديمقراطية الحاكم الذى فضل أن يلجأ الى شعبه بدلا من سيفه ٠٠ وذلك باسلوب الترغيب المقرون بالترهيب حتى يجبر الشعب على الرضوخ لـه :

وحين يبدأ فتح المزاد لبيع السلطان يبدأ الصراع بطيئا ثم ما يلبث أن يتحول الى صراع راهص ـ أى قبـل لحظـة الصفر ـ بين السـلطة والشعب ٠ ويرسو المزاد على مجهول يوقع عقد شراء السلطان ٠ وحـين يطلب منه توقيع حجة العتق تتوقف فاعليته فليس من حقه توقيع هذه الحجة ٠٠ فليس هو بالشارى ٠٠ وتكشف المرأة الغانية أمرها للسلطة ويتطور الصراع بينهـا وبين القاضى حول عتق السلطان بعـد أن دفعت كل مدخراتها لانقاذ السلطان وتحرره ٠ ٠وأمام هذا الموقف يصف الوزير والقاضى بأنها امرأة عاهرة ٠٠ ولكن هذه المرأة هى التى أنقذت السلطان وجموع الشعب تحيط به مكتوفة الأيدى ٠٠ فهى جموع منقادة للسلطة ٠٠ ولتوقيع حجة العتق عادا يمدحانها حتى يحصلا على التوقيع ٠

الوزير : انه قبل كل شىء عمل وطنى ٠٠ وأنت مواطنة يهمك خير الوطن ٠٠

ويظن الوزير أنه بهذا النفاق استطاع اقناعها الا أنها تتمسك بحقوقها فى السلطان ٠٠ مما يجعـل الوزير يتحول الى النقيض ويظهر بصورتـه المعهودة الارهابية الزاخرة بالتهديد ٠

الوزير : لا ترغمينى على أن أكون عنيفا ٠٠ انك تعلمين أنى أستطيع أن أرغمك ٠

ولكن الغانية تصر على حقها فى مواجهة القاضى ٠٠

الغانية : وما هو العتق ؟! ٠٠ ليس هو عكس الامتلاك انه التخلى عن الامتلاك ٠

القاضى : نعـم ٠

الغانية : اذن أيها القاضى أنت تجعل العتق شرطا للامتلاك ٠٠ أى اذا لكى يكون امتلاك الشىء المبيع صحيحا يجب على المشترى أن يتخلى عن هذا الشىء ٠٠

القاضى : ما هذا الكلام ؟!

الغانية : هذا هو شرطك .. لكى اشترى يجب أن أعتق .. لكى أملك يجب ألا أملك ! .. أترى هذا معقولا ؟! ..

السلطان : معها حق .. لا عقل ولا منطق يقبل هذا ! ....

ان تدخل السلطان في الحوار هو تأييد للمرأة الغانية مؤكدا رؤيتها الصحيحة فى القانون . الأمر الذى أثار القاضى لجدال المرأة له .. مدعيا أنها تعلمته على يد فقيه من فقهاء القانون الفاجرين .. هكذا تبرير الزيف والخداع بالقاء التهم على الأحرار .. فكيف ينشر العدل فى مجتمع سمات رجال السلطة فيه بهذه المفاسد ؟! .. فان لم يستطع هؤلاء الخونة اقتناص الحق من صاحبه فانهم يجنحون الى الشائعات والوشايات .

القاضى : لأنك امرأة سيئة السمعة «رديئة السيرة» .. ولعل هذا المال قد جاء من طريق الخطيئة .. فكيف يمكن قبوله فيما يدفع لبيت مال الدولة ..

الغانية : ان مالى هذا قد قبل بالفعل فيما يدفع من ضرائب ومكوس .. فهل الضرائب والمكوس ليست مما يدفع لبيت المال ؟! ..

ويتصاعد الصراع بين القاضى والغانية رمز الصمود أمام الباطل من أجل الحق .. فتأتى محاولة الوزير لقيادة جموع من الشعب المسير تحت قيادته ويأخذ النطق بالاجماع بصورة ارهابية لاجبار الغانية عن التخلى عن حقها .. ان سهولة انقياد جموع من الشعب رغم الظلم الواقع عليه من السلطة فذلك من أجل معبودهم الحاكم .. أما الغانية رمز الشعب الحر التى لم يستطع أى من الوزير أو القاضى أن يقوداها .. فكانت حيلتهما هى التخلص منها بقتل روحها الصامدة .. أو التشهير بسمعتها ورغم ذلك فهذه الروح الصامدة تملك السلطان الذى يفضى بسره لها ... موضحا موقفه من ضرورة عودته للحكم .. فوافقت على العتق مقابل أن تمتلكه ليلة واحدة حتى أذان الفجر .

القاضى : انى معترف باخفاقى .. ما كنت أعلم أنى سأواجه مثل هذا الطراز من الناس ! ..

السلطان : ان الذى يمضى قدما الى الأمام فى خط مستقيم يجد دائما مخرجا ...

ويوجه السلطان لومه لرجاله .. فالانحراف عن الحق يأتى بالأزمات كما هو الحال .. ولو استقاموا من بداية توليته العرش ما وقع فى المحظور .. ويقع السلطان فى ملكية الغانية ليلة واحدة ..

ويبدأ صراع المواجهة بين السلطان والغانية فيكشف كل منهما حقيقته للآخر بعيدا عن الزيف والوشايات وعناصر الفساد :

الغانية : ما يعجبنى فيك أيها السلطان ٠٠ هو موقفك الهادىء الرزين ٠٠ أمام هذه الكارثة ٠٠

حقا انها كارثة حياته بفعل رجال حاشيته وخداعهم ٠٠ ولكن حرص هذه المرأة على التمسك بحقها بكل ارادة وصمود جعلها تمتلك السلطان الذى تخلى عنه شعبه :

الغانية : شعبك لم يدفع ذهبا ليحصل عليك ! ٠٠

ويستدرج السلطان الغانية فى مـدى امتلاكها له ٠٠ وهل ستفى بوعدها مؤكدا لها أهميتها الآن فى تغيير مصير حياته :

السلطان : بالطبع عليك أنت أن تختارى ٠٠ لأن زمام الأمـر كله فى يدك أنت ٠٠

الغانية : أنا أملك فى يدى زمام الأمر الآن ؟ ٠

السلطان : نعـــم ! ٠٠

الغانية : بمشيئتى أبقى السلطان ! ٠٠

السلطان : نعـــم ! ٠٠

الغانية : وبكلمة منى يتم عزل السلطان ؟! ٠٠

السلطان : نعـــم ! ٠٠

الغانية : ومن الذى أعطانى كل هذه السلطة ؟ المال ٠٠ ؟

السلطان : القانون ٠٠

الغانية : لفظ من فمى يستطيع أن يغير مصيرك ، ويوجـه حياتك : اما الى الرق واما الى الحرية ٠٠٠

بالديمقراطية فقط لابد ان يولى الحاكم على البلاد ٠٠ وهذا لن يتحقق الا اذا أصبح زمام الأمور فى يد الشعب ٠٠ ولكن الغانية تعترف للسلطان بأنه أفضل من تولى الحكم ٠٠ وأنها ليست بالأنانية التى تجعلها تمتلكه :

الغانية : أنه لمؤلم أن أتركك تذهب ٠٠ أن أفقدك الى الأبد ! ٠٠ ولكن مؤلم أيضا أن أراك تفقد عرشك ٠٠ لأن بلادنا لن يتاح لها

أبدا سلطان فى مثل عدلك وشجاعتك ٠٠ لا لا تترك الحكم ٠٠
ولا تعتزل العرش ! ٠٠ أريد أن تبقى سلطانا ٠٠

يبدو من تطور أحداث المسرحية أن توفيق الحكيم كان واعيا بما يدور حول جمال عبد الناصر من مؤامرات الحاشية وألاعيب مراكز القوى التى تحاول عزلـه عن الشعب بحيث تكون لها السيطرة الكاملة على مجريـات الأمور ، وان كانت تدعى ظنها فى خدمة السلطان وتحت أمره ٠٠ وهذا وعى الحكيم السياسى المبكر الذى جعله يستشف ملامح السلطة ووقوع حاشيتها تحت قيادة الزعيم الذى أصبح أسطورة ٠٠ خاصة أن المسرحية كتبت فى فترة الوحدة بين مصر وسوريا تحت قيادة عبد الناصر ٠٠ ويبدو أن توفيق الحكيم أراد أن يحذر من مغبة عبـادة البطل الذى يمكن أن تكون فى شخصيته نقطة أو أكثر من نقاط الضعف يمكن أن تورده موارد التهلكة ومعه أمته بأسرها ٠٠ وبالفعل تحققت نبوءة الحكيم ٠٠ اذ أن الانفصال بين مصر وسوريا وقع بعد كتابة المسرحية بعام واحد ٠ وبعد الانفصال زادت قبضة مراكز القوى على مقاليد الأمور الى أن بلغت المأساة قمتها بنسة يونية ١٩٦٧ ٠

اذاً لابد للشعب أن يمارس حقه فى اختيار حاكمه ٠ فالشعب يعلم عدل حاكمه لولا زبانيته التى تكبت الحريـات وفى محاولـة من الشعب لتبصير الحاكم نحو رجاله ٠

ففى اللحظة التى يكتشف فيها السلطان عن صفاء هذه المرأة الغانية نجد حاشيته يدبرون المكائد لها غيرة وحقدا لامتلاكها للسلطان ولو ليلة واحدة ٠٠

الوزير : هذه المرأة كفيلة أن تجد من العبارات الرنانة فى القانون والمنطق ما تبرر به فعلها ٠٠ لا ٠٠ يجب أن تكون هناك جريمة فظيعة خطيرة ٠٠ لا يمكن تبريرها ولا الدفاع عنها ٠٠ جريمة تجلب السخط العـام من الشعب كله ٠٠ فمثلا يمـكن أن نقول أنها جاسوسة ٠

أحد أساليب الارهاب فى القاء التهم على الأبرياء ٠٠ حتى ولو كانت هذه التهم ستقضى على الأبرياء ٠٠

ووسط هذا الصراع لا ينسى الحكيم أن يجسد فى حوار الغانية قيمة الفن والفـكر ٠٠ فهذه الغانية بكل ما لديها من شجاعـة وجرأة وصمود ومواجهة للسلطة ٠٠ كان نتيجة لحبها للفن والفكر ٠٠ بل استطاعت أن تتميز بالحرية دون غيرها ٠٠

الغانية : سأفصح ٠٠ عندما كنت جارية صغيرة ٠٠ نشأنى سيدى على حب الشعر والغناء والعـزف ٠٠ وكان يجعلنى أحضر ولائمه وأحاديث ضيوفه وكانوا من الشعراء والمغنين ٠ كما كانوا من أصحاب الظرف والروح والفكر ٠٠ وكنا نسهر الليالى ننشد الشعر ونغنى ونتجاذب الحديث ٠٠ ونتراشق بالروائع واللوامع من فنون الكلام ٠٠ كانت تلك الليالى رائعة فاخرة ٠ كما كانت بريئة طاهرة ٠٠ وأرجو أن تصدق ذلك فسيدى كان رجـلا فاضلا ٠٠ ولم تكن له متعة فى الحياة الا هذه الليالى ٠٠ متعة بلا خطيئة ٠

يحاول الحكيم أن يؤكد أهمية الفن والفكر فى بناء الكيان الانسانى٠٠ فهى المتعة الوحيدة التى يطلبها المفكرون والمثقفون دون التعرض لهم ٠٠ بعدها يكتشف السلطان براءة هذه المرأة من الأقاويل التى تلقى عليها ٠٠ ويعترف أمامها بفساد من حوله :

السلطان : الوحل ! ٠٠ انه موجود فى كل طريق ٠٠ ثقى من ذلك ! ٠٠

ثم يحاول السلطان أن يكشف للمرأة عن ملامح شخصيته التى هى خافية عنها وعن كثير من الناس :

السلطان : لم يحـدث قط أنى رجعت خطوة الى الوراء ٠٠ ولا حتى فى ميدان القتال ٠٠ اعترف أن هذا خطأ من الناحية الحربيـة فهناك أحوال يتحتم فيها التقهقر ٠ ولكن ما فعلت هذا قط لعل الحظ كان يحابينى ٠٠ لقد اعتدت على كل حال هذه العـادة السيئة ٠

ان المواجهة بين السلطان والغانية أحدثت نوعا من التقارب الحسى والفكرى والتفاهم الذى غير الصورة السائدة قبل المواجهة لكليهما ٠ ولكن حيل القاضى فى القـانون أفسدت تلك الليلة ٠٠ باستدعاء رجـل الدين للأذان فى منتصف الليل للفجر الكاذب ٠٠ وذلك تحت حماية القانون ، ويرضخ المؤذن فلا مفر له ٠٠ وهناك وعد القاضى بحمايته لمخالفة الشريعة الدينية :

المؤذن : الوعود الليلة كثيرة ٠٠ وما من أحد متأكد من شىء ؟! ٠٠

ومع تنفيـذ المؤذن لأوامر القـاضى والوزير ٠٠ ينتقل الصراع بين السلطان ورجاله من أجل حماية الغانية صاحبة الحق من سلبها اياه :

القاضى : مهلا : أيتها المرأة ! ٠٠ ان وعـدك منقوش فى رأسى كلمة كلمة ! ٠٠ لقد قلت بالحرف « عند سماع المؤذن وهو يؤذن

لصلاة الفجر » ... فالمسألة كلها تنحصر فى هذا السؤال : هل سمعت أو لم تسمعى صوت المؤذن .

الغانية : سمعت .. ولكن مادام الفجر لم يزل بعيدا .. !

الوزير : لقد وقعت فى شباك القانون .. سلمى اذن ووقعى ..

الغانية : ليس لهذا من الأمانة ! انه لمحض تحايل .. !

الوزير : تحايل بتحايل ! .. أنت البادئة .. والبادىء أظلم .. وأنت آخر من يجوز له الاعتراض والاحتجاج ..

السلطان : (صائحا) ياللعار ! .. كفى .. كفى ! .. أبطلوا هذا العبث . كفوا عن هذا الصغار ! . انها لن توقع .. انى أرفض رفضا باتا أن توقع بهذه الطريقة ! .. وأنت أيها القاضى ألا تخجل من اللعب هكذا بالقانون ؟!

هذا القاضى الذى صارع كلا من السلطان والوزير من أجل الاصرار على القانون لتحرير السلطان وتبصيره لطريق الحق .. الا أنه يحنث بهذا العهد غيرة وحقدا على هذه المرأة التى غلبته بالحق ، فيلجأ الى حيلة من الحيل التى تزخر بها جعبته حتى يفسد عليها حقها .. ولكن السلطان يناصرها :

السلطان : قد يكون من حق هذه المرأة أن تتحايل .. ولا لوم عليها اذ هى فعلت وقد تكون موضع تسامح لذكائها وبراعتها .. أما قاضى القضاة ممثل العدالة وحامى حمى القانون وخادم الشرع الأمين .. فان من ألزم واجباته أن يحفظ للقانون نقاءه وطهره وجلاله مهما كان الثمن .. وأنت نفسك الذى أرانى البداية فضيلة القانون وما ينبغى له من احترام .. لكن هل كان يخطر لى على بال أراك أنت فى آخر الأمر تنظر الى القانون هذه النظرة .. وتجرده من رداء قدسيته فاذا هو بين يديك لا أكثر من حيلة وجمل وألفاظ وألاعيب ؟! ..

ويلتفت السلطان الى الغانية مانحا اياها ياقوتة هى رمز انتصاراته دلالة على انتصارها على الجميع :

السلطان : لن أنسى أبدا انى كنت عبدك ليلة ! ..

الغانية : فى سبيل المبدأ والقانون يامولاى ! ..

لقد حاول توفيق الحكيم أن يقترب من الواقع الاجتماعى مناقشا أهم قضية من القضايا التى تهم المجتمع الانسانى .. قضية الحكم وقد تناولها

بالتفسير تأكيدا لأفكاره فى القضية بضرورة سيادة القانون العـادل ·· وممارسة الديمقراطية الحقيقية حتى يحق للحاكم أن يتولى حكم رعيته ·· ولتحقيق هذه المبادىء لابد من المواجهة بين الحاكم والشعب حتى يكتشف كل منهما الآخر فى الصورة الحقيقية له دون تدخل من وسطاء مفسدين بالحق استمرءوا مراكز نفوذهم ·

ان معظم أعمال الحكيم تناولت المناداة بالحرية والعدل ·· فان عمله الفنى فى أغلب مسرحياته من الأدب الملتزم ·

« فهو يرى أن الانسان عاجز أمام مصيره الذى تدفع اليه قـوانين ونواميس يحاول أن يتخطاها أو يحطمها » (٦٦) ·

فقد صور الحكيم شخصية الحاكم المهيمن بآرائه وشعاراته فى غيبة القانون بينما الشعب المقهور ـ لا ينبس بمفاسده ·· بل يتعبد فى شخصه وينافق نفسه فـأمل المصريين فى حاكم يثق فيه ثقـة العبادة كشخصية عبد الناصر ·· الذى سلم منافذ السلطة لبـد التنظيمات الطليعية التى تحولت الى مراكز قوى فى عهده ·· وقد عاصر توفيق الحكيم سياستهم المنحرفة · وتحركت عنده النزعة السياسية المسرحية النقدية المستترة فى ظل عالم خيالى أو عالم تاريخى حتى لا ينزل به ألوانا من التنكيل التى تنزل بكل صاحب نقد سياسى أو اجتماعى ·

فاستعان الحكيم بالشخصيات الخيالية التى تمثـل الصراع القـائم كشخصية الغانية التى يرمز لها بالشعب ذى الارادة القوية والصمود وهى من الشخصيات الايجابية التى أظهرت مساوىء رجال السلطة المنحرفين بل هى التى سعت بالتضحية وتقديم المال من أجل انقاذ سلطان حتى لاتفقده البلاد ·· والذى لا يماثله سلطان آخر فى عدله وشجاعته ·· فقد ضحت هذه المرأة بمصلحتها وأقدمت على تحرير السلطان مما رفع شأنها فى نظر السلطان ورفعها من مستوى المرأة العاهرة الى السيدة الفاضلة ·

أما شخصية السلطان فهى شخصية نمطية لأغلب السلاطين الذين يمارسون حق الحكم دون المشاركة الديمقراطية ·· ولهذا يعم بلادهـم الفساد على يد حاشيتهم · فالغانيـة تصفه كأغلب السلاطين بالعجرفـة والتعالى طالما هو فى المكانة العليا بعيدا عن الشعب··ولكن السلطان يكشف عن شخصيته ·· « انه لم يحدث قط أنى رجعت خطوة الى الوراء » ·· ان عدم اهتمام الحكام بمراجعة أعمالهم أمر فيه التعالى ·· وفيه الثغرة التى يسود من خلالها الظلم من قبل رجاله ضد الشعب··كما أنه المضى للأمام دون مراجعة الأخطاء هو الأمر الذى جعـل السلطان حـائرا بين السيف والقانون فأيهما يحقق مآربه ويكسبه ثقة شعبه التى اهتزت نحوه ؟! ··

أما شخصيات رجال السلطة (الجـلاد ـ الوزير ـ القاضى) فهى شخصيات مضادة ٠٠ مغرضة منذ بداية الصراع بأساليبها التى تتناقض مع الحق والعدل ، فالجلاد لم ينفذ مهمته الظالمة بسبب تحايله على رشوة من المتهم البرىء الذى أنقذه تكاتف الشعب الحر ورجال الدين ٠٠

والوزير الذى هزم مع سيفه أمام القانون العادل ٠٠ وحين انحرف القاضى بالتحايل على القانون انهزم أمام الغانية المحبة للفكر والفن وأمام ارادتها الصامدة الحرة من أجل الحق والعدل ٠٠

ولكى يؤكد الحكيم ظلم السلطة للشعب جعل الأحـداث تدور فى ساعات الليل دلالة على الظلام الذى يعيش فيه الشعب٠٠والفجر الذى ورد على ألسنة المظلومين كأنه أمل بعيد ، وهذا ما نشعر به فى مرارة المحكوم عليه خوفا من تحديد مصيره ٠

المحكوم عليه : الفجر ؟! ٠٠ انه لم يزل بعيدا ! ٠٠٠

الجـــلاد : دعك الآن من الفجر انه لم يزل بعيدا ٠٠٠

اشراقة الأمل للمحكوم عليه لم تتحقق بعد ٠٠ لكن من مصلحة الجلاد أن يرى الفجر بعيدا حتى يتسع له الوقت لممارسة أساليب التعذيب تجاه المحكوم عليه ٠

أيضا حديث الغانية والسلطان كليهما يتناول معنى الفجر فى حديثه
الغانية : لا تفكر الآن فى الفجر ان الفجر لم يزل بعيدا ! ٠٠

السلطان : فى انتظار الفجر الذى سيقرر المصير ! ٠٠

ان كلمة « الفجر » التى رصدت خلال حوار شخوص هذه المسرحية تلمح الى أمل بعيد التحقيق ٠ فنحن ـ كما يقول القاضى ـ ما زلنا بالليل ٠

وكما أن الفجر هو الأمل فى صحوة جديدة ٠٠ فالغانية رمز الشعب الذى أنقذ البرىء ٠٠ وأيضا هى التى حررت السلطان من زيف وخـداع رجاله بكشف حيلهم وألاعيبهم وهى التى استطاعت تبصيره عن ضرورة الحكم بالديمقراطية ٠

ان معظم أعمـال توفيق الحكيم نجـده يتخذ من المرأة رمزا لبصيرة الآخرين نحو الأفضل ٠٠ محاولا أن يرفع مكانة المرأة فى الشرق وهى التى مازالت فى ذلك الحين تطالب بالمساواة ٠٠ مما يدل على أن عـداوة الحكيم للمرأة من باب الدعاية لها أو الاثارة أو ترغيب الجمهور فى الاقبال على مسرحه ٠ فان مسرحه كان سـندا حميما للمرأة وليس عدوها على الاطلاق ٠٠ كما يرجع هذا أيضا الى تأثره بتحرر المرأة فى فرنسا ٠٠ ولذا

كان يرى ضرورة تحرر المرأة الشرقية ·· بالاضافة الى تأثره ببرنارد شو فى كتاباته عن المرأة ·

وكان الصراع بين هذه الشخوص صراعا فكريا ·· يخاطب المتلقى بالمعقولية والتيقظ والمواجهة بين السلطة والشعب · ·هو صراع معبر عن الأزمة التى تسود المجتمع المصرى والاسلامى على السواء ·· وتوفيق الحكيم مفكر يعيش فى صميم المشكلة التى يعانيها مجتمعنا ·· ولذا يدور مسرحه حول مصير الفكر الذى يريد أن يكون انسانا · مع ابراز سخريتـه التى تجرى على لسان شخصياته عذبة حينا ومرة حينا تتهكم بنفسها على طموحها· وعلوها واعتدادها بنفسها ··

« فالانسان عند الحكيم لا يزال يواجه مصيره الغامض القاسى ·· فلا يجنى من هذه المخاطر غير حال عجيبة من التنـاقض تجعله معلقـا بين السماء والأرض ولا تهبه الحرية الا اذا تكلف نوعا من اللامبالاة فى جو من السخرية المرة التى تقضى عليه بالموت والضياع (٦٧) ·

لقد ساق الحكيم حواره فى شبه تحقيقات نيابيـة وهذا يبرز فى الحوار بين المؤذن والجلاد لمعرفة السر فى تعطيل الأذان · كذلك الاستجواب حول قضية بيع السلطان لمعرفة الشخصية التى ينوب عنها ·· والحوار الذى يدور حول فكرة الامتلاك الذى تم بين الغانية والسلطان :

الغانية : من أنت ؟ ··

السلطان : نعم من أكون ؟ ·

الغانية : أنت السلطان ؟ ·

السلطان : أنت معترفة إنى السلطان ؟ ·

ان طبيعة الصراع الفكرى فرضت عليه هذا الحوار الاستجوابى ··· ولا شك أن عقلية الحكيم التى تتميز بالجدلية والتى قد يكون اكتسبها من دراسة القانون ، جعلت له المقدرة على رواية الشىء ونقيضه فى نفس الوقت· مما دفع شخصياته مجسدة لأفكاره التى قد تكون أحيانا على حساب تكوين الشخصية المسرحية (٦٧) ·

ولو انتقلنا الى **اتفرج يا سلام** لرشاد رشدى فسنجد الصراع القائم هو صراعا بين السلطة والشعب الثائر من أجل عودة العدل ·· نفس القيمة التى سبق تحليلها **بالسلطان الحائر** ·· ولكن المؤلف قدم هذا الصراع على طريقة بيراندللو «المسرح داخل المسرح» ·· فاستمد المضمون من عصر المماليك ·· أما الشكل فقد استعان بخيال الظـل الذى انتشر فى هذا العصر··وكان خيال الظل هو الأداة التى تحرك مشاعر المصريين ضد الظلم·

ويشير نبيل راغب الى هذا الرأى :

> ونظرا للدور الذى لعبه خيال الظل فى تحريك مشاعر المصريين فى عصر المماليك الذى كاد أن يخلو من المحتوى الفكرى الذى يمكن أن يحرك الأذهان · رغم ذلك الا أن الشعب لم يبع نفسه فى يوم من الأيام ·· بدليل أن الشعب ظل يعبر عن روحه وكيانه بتمثيليات كان يؤديها على مسرح خيال الظل·· ومن هنا كانت أهمية مسرح خيال الظل بالنسبة للمسرح مضمونا وشكلا ولأن الناس يعبرون عن مضمون حياتهم بمسرح خيال الظل مما أدى الى تحريك مشاعر المصريين فقد أمر والى مصر سليمان أغا بمنعه منعا باتا ·· ومن هنا تبدأ بدايات الصراع التى ستكون الشكل (٦٨) ·

ومع اصدار أوامر الوالى سليمان أغا بتحريم لعبة خيال الظل التى تعتبر المتنفس الحقيقى للشعب عن المظالم واللواعج من ظلم الوالى ورجاله·· بل أيضا هى متعة الشعب الحقيقية · فان الوالى يحاربهم بكل ما يملك من سلطات تنفيذية وتشريعية وقضائية من أجل القضاء على الأداة التى تمثل روح الشعب ·· ولأن الوالى بتمتعه لعبة المجاذيب ـ نجد كل انتهازى باع عقله وعمل للوالى عبيط ·

ويأتى سعيد يناهض أمر الوالى ويشجع الناس على مواصلة اللعبة التى يخشاها الوالى، لتأكده تماما أنها ذات تأثير وفاعلية على روح الشعب·· فهذا الخوف قديما من خيال الظل هو نفس الخوف فى الحاضر من أهل الفكر والفن وكلاهما يسببان الفزع للسلطة للنقد اللاذع للأوضاع السياسية والاجتماعية التى قد تتعرض لها السلطة من قبل هؤلاء المثقفين وهذا أمر سليمان أغا :

المنادى : بأمر مولانا والى مصر سعادة سليمان أغا ·· ياناس ·· ياهو ·· ياناس ياهو ·· لا أحد يصنع خيال الظل أو مغانى عرب ·· وكل من يخالف هذا الأمر يعرض نفسه للموت العلنى ·

ونسمع رأى سعيد بعد اعلان المنادى وهمهمات الناس بأن خيال الظل انتهى زمانه ·· ولكن سعيد يصيح فى الناس بقوة :

سعيد : (بصوت قوى به حزم وهدوء) لا ما انتهيتش ·· لو كانت انتهت ·· ما كانش سليمان أغا يخاف من خيال الظل ·

عبد العال : مضبوط ·· أصله جبان ···

أبو المعاطى : (خارجا من بيته مع أخيه سيد) : يا ناس وطوا صوتكم ..
الحيطان لها ودان ..

عبد العال : الودان اللى بالك فيها نقطعها (بحركة الموس) .

ومن هنا يبدأ صراع الشعب الثائر ضد الوالى صراعا بطىء الحركة والتأثير وذلك باصرار سعيد وعبد العال وباقى المجموعة على البدء فى تمثيل مسرح خيال الظل الذى لا يعترف بالسلطان . بل الكل سواسية ..

رجـل : بس أنا السلطان ..

رجل آخر : وأنا ابن السلطان .

سـعيد : مفيش دلوقتى سلطان ولا ابن سلطان .. كلكم فى المنظر ده سيان .

ويبدأ سعيد ومن معه فى سرد قصة خالد بن النعمان شهبندر التجار الذى ينظر اليه الناس بعين الاحترام لأنه شهبندر التجار الذى عينه الوالى ، ويقوم سعيد بدور الراوى لخيال الظل ..:

سـعيد : اتفرج يـا سلام / كان يا ما كان / فى سالف العصر والزمان
سلطان ابن سلطان / اسمه على كل لسان / وفى يوم من الأيام
كتر الحديث والكلام / قال الناس فيما قالوا / ان التاجر خالد
ابن النعمان اختـاره السـلطان ابن السـلطان / عشان يكون
شهبندر التجار / اشاعات اشاعات .

ولكن سعيد يقطع البابة لمجىء عسكر الوالى الذى يعلن عنهم صبى القهوة :

صبى القهوة : يالطيف .. يالطيف .. اجعـل كلامنا عليهم خفيف ..
خفيف .

تلك العبارة التى يطلقها صبى القهوة .. كتحذير من العسكر بتلك التعويذة للحماية من البطش .

أما فى الواقع ففى المحكمة يحاكم التاجر رشوان وهو برىء .. وحكم القاضى عثمان بتبرئة رشوان فليس هناك تهمة ثابتة .. ولكن عسكر الوالى يحتجون .. ويسرد خليل حارس المحكمة ما يحدث داخل قاعة المحكمة ..

خليل : القاضى غضب وقال كده ؟ طب أنا عايز أمهم .

أيه أصل الحكاية / قالوا يامولانا / جايز وشاية / القاضى غضب
غضب وقال كده / أما جراءة .. تاخدوا الناس بالوشايات بكره

كمان تاخدوهم بالاشاعات طب براءة ·· ويعلن فى كل مكان أن
السيد رشوان نضيف ·· شريف ·

ولكن عسكر الوالى لا يفرجون عن هذا البرىء لتنفيذ أوامر الوالى :

رئيس العسكر : براءة ولا ادانة / دى أوامر مولانا / ·

القـاضى : لكن دى اهانة للعدالة / وأى اهانة ·

ويغضب القاضى عثمان لاهانة العدالة ·· ولمخالفته أوامر الوالى يعزل من القضاء وتغلق المحكمة والشيخ خليل حارس المحكمة يجلس على بابها عاطـلا :

خليل : محكمة للبيع ·· للبيع محكمة ·· محكمة نضيفة ·· ظريفة ··
ليها شهر مادخلها انسان ·

ويبدو أن الانتهاكات القانونية التى كانت سائدة فى عقد الستينيات، دون حرج أو مواربة أو تغطية قد أوحت لرشاد رشدى بهذا الموقف المرير الساخر الذى تباع فيه المحكمة لأنها فقدت دورهـا ووظيفتها تماما فى المجتمع · وبذلك تنبأ رشاد رشدى بحس الفنان بمذبحة القضاء التى وقعت فى أواخر الستينيات عنـدما تم طرد كل القضـاة والمستشارين الذين يحـكمون بالقـانون بصرف النظر عن توجهات السلطة وميولها · بل أن المسئولين فى تلك الفترة كانوا يتشدقون بفخر واعتزاز بأنهم منحوا القانون أجازة وكأن رشاد رشدى جسد لنا بالتفصيل ما وقع بعد عرض مسرحيته بسنوات قليلة ·

فالمحكمة رمز العدل مغلقة فى أجازة بأمر الوالى ·· ولحاجة الوالى الى قاض يخدمه فى جمع الضرائب يعين ايواظ بك قاضيا ·· ويسخر المؤلف من رجل العدل الذى لا ينطق العربية ويحتاج لمترجم ·· ونسمع شيئا من أحكامه المتعسفة لعدم فهمه القانون ·· فأوقع بجهله الظلم على الكادحين :

خليـل : ايواظ بك ! مستحيل ! ·· بسرعة قال اعدام ··

الترجمان ضرب سلام وقال :

بس يا مولانا حرام ·

ايواظ بك غضبان : أمال عايز أيه ؟ ··

الترجمان ضرب سلام : أنا باقول حبس تلات أربع أيام ·

ايواظ بك مستعجل وقرفان : (أنا قلت اعدام ·· وحكمى مافيهوش نقض ولا ابرام) ··

عبد العال : (ثائرا) دا اسمه كلام ٠٠ دا اسمه كلام ٠٠ دا مش قاضى ٠٠ دا مجرم ٠٠ قاتل ٠٠

عبد العال يثور على الظلم الواقع على الانسان المصرى البرىء ٠ ويكافح لاسترداد العدل والحرية ٠٠ فالانسان المصرى لا يصمت أمام المتكبرين الظالمين ٠٠ وان خمدت شعلة الكفاح فهناك من يوقظها دائما من أجل عودة العدل بالحق والقانون :

عثمان : فى أيدينا نمنع الظلم ٠٠ مش دى مهمتنا كقضاه ؟

مسلم : مهمتنا ان نحكم بالعدل ٠٠ وأنت حكمت بالعدل ٠٠

عثمان : يعنى مهمتى انتهت ٠٠٠٠٠

مسلم : أعتقـــد ٠٠

عثمان : لا يا شيخ مسلم ٠٠ السكوت على الظلم ظلم ٠٠ والقـاضى اللى يرضى بالظلم ما يستحقش فى نظرى أنه يبقى قاضى لانـه يبقى تخلى عن الأمانة اللى فى عنقه تجاه الله وتجاه الناس ٠٠٠

وينتقل الصراع الى خيال الظل وقصة التـاجر خالد بن النعمان ٠ وما وقع للقاضى عثمان من ظلم وعزل من القضـاء ٠ ولأن الشعب يخشى التحدث فى هذا الأمر ٠٠ فنجد خيال الظل يعبر عما بداخل الشعب ٠

سعيد : فى يوم وليلة / صدرت أوامر السلطان / ان التاجر ــ خلى بالك كويس من الاسم ٠ رضوان ابن رضوان يتعـين شهبندر التجار ونفس اللى حصل لخالد بن النعمان/حصل لرضوان ابن رضوان/ فصارت الناس تنظر اليه بعين الاحترام ٠

ان الخوف من البطش جعل الناس تخشى صحبة البرىء ٠٠ ولو الناس أخذوا بالحق والعدل فى مواجهة الوالى لتمكن الشعب من القضاء على الظلم ، ولكن هناك فريقا من الناس يتقرب للحاكم على حساب فريق آخر :

مسلم : يا مولايا دول بيبيعوا أكبر نعمة اداها الله للانسان ٠٠ بيبيعوا عقولهم ويعملوا مجاذيب عشان يبسطوا الوالى ٠

عثمان : بيضحكوا على عقله زى العادة ٠

هكذا صورة الحاكم غالبا فى نظر المتقربين اليه ، التملق حتى ينالوا رضاه ٠٠ فى الواقع أو خيال الظل فالأمر سيان ٠٠

ونسمع الأوامر التعسفية التى تقع على الكادحين بالقبض على كل من يزرع الخيار ٠٠ أو من يخبز العيش ، لقـد أصبحت السلطة تتدخل فى

أرزاق الكادحين ٠٠ هى أوامر كقرارات التأميم التى حولت كل مصدر رزق لصالح الدولة ٠٠ فقد أصبحت الدولة هى التى تقوم بخبز لقمة العيش وشى السمك ٠٠ أى التدخل فى كل كبيرة وصغيرة فى حياة المواطنين الذين أصبحوا يعتمدون عليها منذ لحظة الميلاد ، مرورا بالطعام والسكن والتعليم والزواج حتى الممات ٠ شعب بهذا الاعتماد على الدولـة لا يمكن أن يثور ضـدها ٠٠ بل يستسـلم لها تماما كما يستسلم الطفل لأبيه ، أو الخادم لسيده ويهيب نعمته ٠٠ ولذلك تحكم الدولة فى المسرحية بحظر التجول ٠٠ وعدم الاضاءة حتى يتعايش النـاس مع الظلام النفسى والعقلى ٠ وكلاهما بفعل الوالى ٠ ولنهضة العدالـة واسترداد الحقوق ٠ التى عطلتها الدولة بغرض من الوالى أن تكون الأحكام غير القانونية هى التى تسود البلاد ٠

عثمان : مادام الوالى مش معترف بالقانون ٠٠ يبقى يحكم من غير قانون ٠

مسلم : بس قفل المحاكم مش حيمنع الظلم ٠٠٠

عثمان : أيوه كل الناس حتبقى عارفة أنه ظلم ٠٠ انما يوهم الناس بأن العدالة موجودة ٠٠ وهى فى الحقيقة معطلة زى ما هو حاصـل دلوقتى دا معناه اننا ٠٠ (بتردد) :

مسلم : بنغشهم ؟ ٠٠

يؤكد القضاة علم الناس تماما الفرق بين الظلم والعدل ٠٠ لكن أن يوهم الناس بأن العدالة موجودة وهى معطلة ـ **زى ما هو حاصل دلوقت** ـ هى عبارة ذات اسقاط على الواقع الزمنى الذى يكتب فيه العمل الفنى ٠٠ وهنا يدعو المؤلف المتلقى الى المشاركة الايجابيـة فى اللحظة التى يعيشها المتلقى باحثا عن العدل المفقود فى الحاضر الذى يعيشه ٠٠ هذه المشاركة التى تؤكد فاعلية العمل الفنى وتأثيره فى نفس المتلقى الذى يدرك بالضرورة دلالات الاسقاطات المعاصرة ٠

ويتطور الصراع بين الوالى والشعب من أجل استرداد الحرية ، وتأتى نصيحة القـاضى حمزة عثمان رجل العـدالة لأهله بمنع عسكر الوالى من الانتشار فى المدينـة حتى لا يواصلوا القبض عليهم ٠٠ ويطالب الشعب بالصبر فى مواجهة الأزمة :

رجـل : الليلة ده بيقولوا عساكر الوالى حتيجى الحسين ٠٠ والليلة دى المولد يا مولايا والرجالة كتير ـ حيصطادوهم زى الفيران ٠

حمزة : الرجالة مش فيران يامعلم ٠٠ بطلوا المولد ٠٠

رجـل : نبطل المولد ٠٠

حمزة : أجلوه لغاية ماتفوت الأزمة ·· دلوقتى تجمع المعلمين وتقول لهم ينبهوا على الأهالى كل راجل يأخد عياله ويدخل داره ويقفل عليه بـــابه ·

رجــل : حيكسروا الأبواب ·· دى عساكر الوالى ··

بعض أساليب القهر التى تمارس ضد الشعب المسالم الذى لابد أن يصحوا من غفلته فى لحظة ما واتخاذ الموقف الملائم ازاء ما يحدث :

مسلم : النتيجة ان الناس كل يوم بتتشنق وتسجن وتسلب منها أرزاقها·

حمزة : النتيجة أن الناس كل يوم بتفوق وتصحى وتعرف أية اللى يجب عمله ·

هنا يوجــه المؤلف المتلقى الى التأمل فى الواقــع المظلم حتى يعرف ما يجب أن يفعله فى هذه اللحظة بوعى ويقظة تامة ·

فى الفصل الثالث يتصاعد الصراع بين السلطة والشعب الثائر · ان الظلم لابد أن تأتى نهايته على يد الثورة للقضاء على الفساد · وليعم الخير والعدل فقد قتل عبد العال القاضى الذى يحكم بترجمان وهو يجهل القانون ·· فجاءت أحكامه ظالمة : ·

عبد العال : يفيد بايه الخيـــال ·· بعد ما الحـــال حال ·· بعد ما الدم سال ·· احنا عاوزين رجالة ·· مش عايزين فن وخيال ···

ســعيد : هو من غير الخيال ·· ممكن تكون الرجال ·· ممكن نحس ·· ممكن نصحى ·· ممكن نفوق ؟ ممكن يعرفوا ان عليهم واجبات وليهم حقوق ·· والله لولا الخيال ·· لولا الفزع ·· كان زمانهم زى الفيران دخلوا الشقوق ·

اذا كان توفيق الحكيم فى **السلطان الحائر** قد جسد قيمة الفن والفكر كسلاح فى يد الغانية لمواجهة ألاعيب القاضى وتبصير السلطان ، فان رشاد رشدى يؤكد قيمة الفن فى الحياة انه يوقظ الرجال من غفلتهم ·· ويتضح من تناول الحكيم ورشاد رشدى لقيمة الفن والفكر أنهما ضرورة ذات تأثير وفاعلية فى روح الكفاح لدى الشعب ·· فالكفاح والثورة على الأوضاع الارهابية لجمع الأموال ليقسمها الوالى للسلطان رفعت من روح الصمود لدى الشعب ·· فلابد من التمرد لايقاف الفاسدين عند حدهم ، وعدم جمع جزية للوالى حتى لا يستقر له الحال فى البلاد ·· وتتكاتف قوى الشعب بصمود أمام الوالى :

ويــكا : سليمان أغا محتار ·· يجيب الفلوس منين ··

الأرض سابوها له الفلاحين ٠٠ والأهالى عن الدفع مضربين

ولا مفيش فايدة فى القوانين ٠٠ الى كل يوم بيطلعها ٠٠ الناس ما عادتش بتسمعها ٠٠ ولا بتطيعها ٠٠ مادام مش صـادرة عن القضاة الشرعيين ٠٠

وينتقل سعيد الى بابة خيـال الظل ليكمل ما حدث للتاجر خالد ابن النعمان الذى عزل من مكانه شهبندر التجار٠٠وتفر من صحبته الناس خشية من غضب الوالى فهام التـاجر خالد بعيـدا وبنى له سورا يسـكن بجواره ٠٠ ولكن حين تعدى ابن السلطان على السور ٠٠ قتله النعمان وهو لا يدرى أنه ابن السلطان ٠٠ وثارت عساكر الوالى باحثة عن الجانى ٠٠ ويتصاعد الطغيان فى بلد ابن النعمان ويتم القبض على الرجال مثل الغنم وهذا الخوف جعل الناس كالعبيد فى بلد ابن النعمان باعت نفسها للوالى ٠ فمهما ظلم وطغى فله المدح والطاعة العمياء ٠٠ والصمت على الطغيان ٠٠ سمة من سمات بيع النفس للحاكم ٠٠ ولكن شعب مصر لم يبع نفسه يوما من الأيام ٠٠ فكفاحه من أجل الكيان يثبته التاريخ على مر الأجيال ٠

ويعلن الشعب العصيان ٠٠ والاضراب العام ٠٠ ويخرج الشعب فى مظاهرات من أفراد الكادحين وهم يصفون أنفسهم بالشحاتين ٠٠ وينضم عسكر الوالى للعصيان ضد الوالى ٠٠ وبهذا التحالف بين قوى الشعب تنتج الثورة ويفرج عن المعتقلين ويعزل الوالى ويعين وال آخر ٠٠ وتدور الدوائر مرة أخرى ٠٠ ولكن يظهر صوت العدل القاضى عثمان آملا أن يمتلك الشعب حق اختيار الحاكم لكى تتحقق الحياة الديمقراطية السياسية والاجتماعية ٠

واذا انتقلنا الى البابـة التى يستكمل بها سعيد قصة التـاجر خالد ابن النعمان الذى أعترف بجريمة القتل حتى يتم الافراج عن الأبرياء ٠٠ ولكن ماذا يفعل القول فى بلد تاهت فيه الحقيقة وينكرونه اعترافه ٠٠ وهذا بالضبط كما حدث لعبد العال قاتل ايواظ الظالم ولكن عسكر الوالى طاردت الرجال الأبرياء دون مبالاة باعتراف عبد العال :

سعيد : اتفرج يا سلام / على ظلم الانسان لأخيـه الانسان / والله كل واحد فى البلد دى هو / هو بعينه خالد ابن النعمان ٠

وهكذا جاء الخيال يسهم فى اثراء التجربـة البشرية التى تعرضها المسرحية يغذى كل من الخيال والدراما أحدهما الآخر ٠٠٠ كما جاء تجسيد الصراع بين الوالى والشعب الثائر على المستوى العام ٠ وكان الصراع القائم بطىء الحركة فى كل من الصراع القائم فى الواقـع أو الصراع القائم فى خيال الظـل ، حتى ثورة الشعب ضد الوالى وأحكامه أخـذ الصراع ينمو

تصاعديا حتى التحرر من الطغيان ٠٠ ومن صراع المستوى العام يتفرع صراع آخر على المستوى الخاص ٠٠ وهو الصراع القائم من خلال قصة الحب بين سعيد ووفاء ٠٠ وآخر بين وداد والشيخ خليل ٠٠

ان العلاقـة التى بين سعيد ووفاء هى علاقة حتمية وضروريـة فقد اشتراها من رجل يونانى (الاستعمار) ووفاء هى رمز مصر الوفية لأبنائها الثائرين الذين يضحون من أجل استرداد حقوقهم وهى نبع الخير كله لهم فاذا أحبت أعطت الخير والانتاج الوفير ٠

سعيد : يوم ما اشتريتها سألتها اسمك ايه ؟ قالت وفاء ٠٠ قلت لها ايه نصيبك من اسمك ٠٠ ؟ قالت كله ٠٠ وفاء ٠٠ وفاء لمين ؟

انه صراع على المستوى القومى بين مصر وشعبها ٠٠ فيه التجسيد الرمزى لمصر التى أصبحت حرة ولها كيـان فى يد شعبها (سـعيد) ٠ ويتحرك الصراع بين سعيد ووفاء منذ الخيالات التى تحرمه من نعمة الحب والجمال الا أن أحد الانتهازيين يطمع فى شرائها ٠٠ ذلك هو ممثل طبقة البيروقراطية التى علا شأنها من بيع نفسها للوالى ومعه أخوه سيد الذى جعل منه مجذوبا يأتى بالبركات ويستغله فى جمع المال ٠٠٠ كما يرغب فى شراء وفاء للاسترزاق من غنائها ٠

وتهيأ الفرصة لأبى المعاطى الانتهازى لشراء وفاء عندما تمتلىء نفس سعيد بالحيرة والقلق من طيف الخيال ٠

أما وداد فهى رمز الحرية التى اغتصبت من ثلاث عشرة سنة وهذا بمثابة دلالة رقمية يدلل بها المؤلف حين كتب هذا العمل فى ١٩٦٥ ٠ أن الحرية فى مصر اغتصبت منذ عام ١٩٥٢ حين قامت الثورة ٠ وان الحرية ظلت هائمة لا تجد من ينصفها ٠٠ أما سعيد نمط الشعب الثائر الذى حرر وفاء من الأجنبى فقد وقع ضحية القلق والأوهام ٠ وتتحول أيامه الى ملل وضجر بعد أن باعها لأبى المعاطى نمط الانتهازية ٠٠ ويظل سعيد على حال الندم حتى تعود وفاء اليه كما تعود وداد الهائمة الى محبوبها الذى ينهض ويلتحم مع الثائرين ضد الوالى ٠٠ ومع عودة وداد لحارس العدالة خليل ٠٠ ويبيع أبو المعاطى وفاء لسعيد خشية بطش الثائرين به ٠٠ هذه العودة تأتى بعد أذان الفجر المبشر باشراقة ضرورية لأمس مظلم ٠٠ ويؤكد هذا الرأى نبيل راغب :

> العيب ليس فى أن يكون الوطن محتلا ٠٠ ولكن العيب فى تركه على هذا الحـال ، والهروب منه بحجـة أنه ليس من الكرامـة أن يعيش الانسان فى وطن محتل ، فـكرامة المواطن

لا تنفصل عن كرامة الوطن ٠٠ ولذلك عاش سعيد فى ندم ، وظل يحلم بعودة وفاء حتى عادت اليه مع ثورة الشعب ضد الوالى المملوكى وعودة الوطن الى أصحابه الحقيقيين (٦٨) ٠

ان خيال الظل فى مسرحيــة **اتفرج يا سلام** هو رمز خلقــه الكاتب لتجسيد مواقف معينة أو اسقاطات على الواقع ٠٠ وبه يرمز الى الحقيقة الكامنة فى روح الشعب الخالدة ٠٠ مستعينا به كحدث يتوالى فى الزمن وله بناؤه وتكوينه العضوى داخل العمل نفسه٠٠وذلك لأنه لا يؤمن بمسرح الفكرة ٠ولكنه يعترف بمسرح الفكر ويؤكد رشاد رشدى هذا المعنى ٠٠

> أنا لا أهتم بالفكرة فى مسرحياتى ٠ بل بالشعور بمصير الناس وأقدارهم لا بسلوكهم ٠٠ فالحياة مهما كانت لا تقوم على فكرة ٠٠٠انها مجموعــة من النزعات والرغبات والأحاسيس والمشاعر المتضاربة ، وهى أيضا مجموعة من الأحلام والآمال والآلام والنفوس والشخصيات ٠٠ وما يجذبنى الى المسرح هو نفس ما يجذبنى الى الحياة ٠ بناؤه المعقد ــ العميق المغزى القائم على التصارع والكفاح الذى يجب أن ينتهى بالانتصار٠٠ انتصار الأمل على الأقل على اليأس ٠٠ (٦٩) ٠

لقــد اعتبر رشاد رشدى مسرح الفكرة هو نوعا من الدعاية لفكرة معينة ٠٠٠ أما مسرح الفكر فهو مسرح يصدر عن فكر ولا يدعو لفكرة ٠

ولذا ينصب اهتمــام رشاد رشدى على وحــدة التيمة التى جعل لها الشخصيات والمواقف المختلفة ما هى الا تنويعات على هذه التيمة وكل منها تعمق معنى هذه التيمة بشكل أو آخر ٠٠ فالعلاقات بين الشخصيات فى هذه التركيبة المسرحية أهم من كل شىء لأنه بناء على هذه العلاقات ومدى ترابطها تتضح القيمة وتتعمق ٠

« ويلاحظ أن علاقات الشخصيات والأدوار التى تقوم بها لا تعتمد على مجرد القول أو الكلام أو دفع الحدث الى عقدته أو نهايته ٠٠ فقد يقتصر عمل بعض هذه الشخصيات على تكرار عبارات معينة ٠٠ أو على الارتباط طول الوقت بشخصية معينة » مثل ارتبــاط سعيد بوفاء ٠٠ أو ارتباط وداد بالشيخ خليل ٠

كما اعتمد المؤلف على اللهجة العــامية المنثورة لهذا العمــل الفنى مستخدما لغة الزجل الشعبى التى كانت البابات تصاغ بها ٠ كما مزج بين السرد على لسان الراوية وبين العرض الدرامى ٠ فجاء الحوار سلس الايقاع

الناتج عن استخدام النثر المقفى (السجع) مما منحه نوعا من الغنائية الصادرة عن حلاوة السرد على لسان الشخصيات ٠

ويعيب لويس عوض على اللغة فى **اتفرج يا سلام** : لأن المؤلف عدل فيها عن لغة المسرح المعروفة المألوفة ٠٠ واصطنع لغة شبيهة بلغة المقامات ٠٠ أو شبيهة بلغة الحواديت الشعبية ٠٠ فبعدت اللغة عن الجمال اللغوى ٠٠ ولكنها فى الوقت نفسه لغة سائغة خالية من العورات الواضحة ٠٠ لغة لا تحس فيها بنشاز مع البناء العام لغة متأثرة بسذاجة التكرار فى الحواديت الشعبية ٠

ان هذا الرأى يوضح مدى التناقض بين الكتاب والنقاد المسرحيين فى الحركة المسرحية المعاصرة ٠٠ فعلى الرغم من أن الخط الفكرى عند يوسف ادريس ولويس عوض يكاد يكون متطابقا فنجد دعوة يوسف ادريس نحو مسرح مصرى ومطالبته بتأصيل المسرح المصرى بالعودة الى جذوره الأولى التى تقع فى مسرح السامر أو مسرح خيال الظل ٠٠ نجد لويس عوض يعيب على رشاد رشدى توجهه صوب احياء مثل هذا التراث من خلال توظيف أدواته القديمة بأسلوب درامى حديث ٠

بينما رأى نبيل راغب فى اللغة المستخدمة فى **اتفرج يا سلام** ٠٠ أن سلاسة الايقاع فى الحوار وتلقائيته وعفويته التى تستمد من النثر بساطته ومرونته ومن الشعر ايقاعه وأوزانه المختلفة ٠٠ فلا نحس أن هناك نقلات حادة أو ارتفاعات وانخفاضات فى التكوين اللحنى للجزئيات المشكلة للمضمون المستمد من عصر المماليك الذى سادت فيه المحسنات اللفظية من سجع وجناس وطباق ٠٠٠ رغم الفراغ الذهنى الذى أصاب الشعب تحت وطأة حكم المماليك ٠٠ كما أن السجع يعتبر من الملامح التى يعتمد عليها مسرح خيال الظل ويساعد على سلاسة هذه الغنائية (١) ٠

أما المسرحية الثالثة التى اتخذناها نموذجا للاسقاط التراثى فى ظل التحول الاشتراكى فهى **الزير سالم** ٠٠ فيها يتصدى ألفريد فرج لمبدأ العدالة فى القضية الفلسطينية التى يسوقها من خلال صراع بين سالم وقاتل أخيه ٠

ويجسد الفعل الدرامى هذا الصراع القائم بين سالم والمستحيل من خلال تحرك وتطور الأحداث داخل الحبكة للكشف عن امكانية تحقيق هذا المستحيل ٠

ويبدأ الصراع فى **الزير سالم** مع بداية ظهور هجرس الذى يرفض اعتلاء العرش حرصا منه فى الكشف عن الحقيقة التى أدت الى مقتل عمه سالم وخاله جساس كل منهما على يد الآخر ٠٠

ومن هنا يجسد هجرس هذا الصراع من خلال التساؤلات التى يحاول أن يصل بها الى الحقيقة ٠٠ فاعتلاء العرش أمر لا يسعى اليه ٠٠٠ ولكنه يسعى لمعرفة المجهول الذى أدى الى اراقة هذه الدماء ٠ ويتولد صراع هجرس من أجل التوصل الى الحقيقة المجهولة لديه ٠٠ محاولا الكشف عنها تحديا لأمة جليلة التى تعرف حقائقها وتخفيها عنه ٠

هجرس : لا أريد هذا العرش ٠٠ (يصرخ) لا أريد هذا العرش ٠٠ بت طول الليل أفكر (يصيح) عرش على بحيرة دم ! ٠

جليلة : مشينا سكة طويلة الى هذه المصالحة يا ولدى أما العرش أو استئناف الحرب ٠

ان جهل هجرس بالأحداث جعله ينفر من العرش ٠ فبحيرة الدماء التى أمام عينه هى دم أولاد العم ٠٠ فمن يجيب على حقيقة ما يراه ٠

رغم ان القدر رسم صورته المستقبلية (العرش أو الحرب) يجب أن نرضى بعودة الجزء ٠٠ هذا الجزء الذى سيحقق السلام لفلسطين وهذا ما ينبغى أن يكون حقنا للدماء لأجيال وأجيال ٠

وهذا الاسقاط السياسى يتسق مع المراقف المتتابعة التى تمر بها الشخصيات فى صراعها من أجل اعادة الأوضاع المقلوبة الى وضعها الصحيح ولكنه صراع المستحيل لأن الشخصيات تريده أن يكون مطلقا من أجل اعادة عجلة الزمن الى الخلف ٠٠ وهى تخوض حروبا ومعارك دموية متتابعة من أجل هذه المحاولة المستحيلة ٠ وقد تدرك استحالتها تماما ومع ذلك تواصل الصراع ٠٠ ولنا أن نتصور مدى الخسائر المأسوية التى يمكن أن تترتب على هذه الاستحالة ٠٠ وهو نفس الموقف الذى كان سائدا فى الستينيات والذى نادى بالقاء اسرائيل فى البحر ٠ وكأنها لم تكن ، وبرغم وعينا بأن كل القوى العالمية الكبرى تساندها وتضمن وجودها ٠ وخضنا من أجل ذلك بحارا من الدماء شبيهة ببحيرة الدم القابعة تحت العرش الذى رفضه هجرس ٠٠ ومع كل تلك الخسائر واصلنا محاولات تحقيق الغاية المستحيلة حتى سقطنا فى بحيرة الدم الكبرى فى يونيه ١٩٦٧ ٠٠ كل هذا واسرائيل تفرض علينا الذل والمهانة بسبب اغتصابها للأرض العربية ٠

جليلة : لا تلق أسئلة تستنفر الأحقاد ٠٠

هجرس : انما أسأل لأفرغ الصدور من الأحقاد ..

اذن يسأل هجرس ليفرغ ما بداخل الصدور وحتى تتطهر النفوس البشرية وتتعايش بنقاء وطهارة العدل الطاهر الذى ينشده هجرس بعيدا عن بحيرة الدماء التى يسبح عليها العرش الذى اعتبره هجرس فخا لقتله ..

هجرس : (يلمس العرش) أيها العرش .. أيها الفخ ياقدرى .. أيها القبر ..

وأمام عناد هجرس من أجل الكشف له عن الحقيقة يتقدم جده مرة ، يوضح له قيمة هذا العرش الذى تكالبت عليه الأطماع .. واغتصابه .. فقد قتل الجد ثم الأب من أجل هذا العرش .. وكل محاولة لمواجهة المغتصب نتيجتها القتل .. فعاشوا فى مذلة أمام المغتصب للعرش .

مرة : جدك ربيعة قتله الطاغية تبع حسان الذى وفد من خارج بلادنا فاغتصبها .. الأرض والناس بحد السيف وقتل أبى ربيعة تحت بصرنا ونحن سجود بين يديه ..

ان المؤلف يستعين بشخصية حسان كرمز للمغتصب الأجنبى الذى فرض سيطرته على الأمة العربية كلها .. ولكن هجرس يتعجب لقتل جده ربيعة دون غيره :

هجرس : ولم اختصه دونكم بالقتل .

مرة : لانه لم يكن ليركع مثلنا .. هو ملكنا وسيد جميع العرب ..

هجرس : يالثمن الكبرياء ..

مرة : لا فما تألم أخى غير لحظة .. أما نحن الذين نتذكر كل انتفاضته وكل أنة ونمضغ الهوان .

هجرس : ويالثمن المذلة ..

هـذه المذلة التى يشـير اليها الكاتب .. هى الوقوع تحت وطأة الغاصب الفاسق ويرجع ذلك لتهاونهم فى مواجهة المغتصب .. لو اتحدوا مع ربيعة فى كبريائه لصـمدوا للحفـاظ على العرش .. ولكن التفرق والتراجع جعلهم خانعين لذل المغتصب وحين اجتمع شباب قبيلتى بكر وتغلب استطاعوا انقاذ جليلة من يد حسان بل واجتمعت قلوبهم وأياديهم على القضاء على حسان .

مرة : أخذنا الخوف والفزع .. ولكن شبابنا اجتمعوا رفقة .. كليب وجليلة . وعمك سالم وخالك جساس .

هجرس : ومن منهم قتله ..

مرة : لا أحد يدرى .. تصدى له كليب وجساس وسالم معا .. ولكن أحدا لم يتكلم بعدها عما حدث فى مخدع حسان تلك الليلة العصيبة قالوا أنهم طعنوه ثلاثتهم فى الظلام .

هجرس : ولكنكم وليتم كليبا ..

اذا كان كليب تولى العرش .. بالاجماع من أولاد العم .. فلماذا اغتاله جساس ؟! .. هذا هو سؤال هجرس الذى مازال فى دهشة بحثا عن لحظة اكتشاف تستكمل لتتابع حدث وراء الآخر .. فما زاد اصرار هجرس على استكمال الحقيقة ..

وتزداد حيرة هجرس أمام الحقيقة المجهولة حين اكتشف ردود فعل الحروب وما يجنى منها الا المرارة والجنون واراقة الدماء .. وتلك هى حقائق عاشها كل من يحيط به ويطالبه باعتلاء العرش .

وبتتبع الأحداث مع هجرس رمز العدل الجزء .. سنجد أن أبطال الملحمة شخصيات رمزية تمثل القضية ، كليب هو رمز فلسطين أرضا وشعبا التى اغتيلت على يد أولاد العم جساس وقبيلته وهم اليهود الذين نشأوا وعاشوا منذ القدم بين العرب وفى أرض العرب .. أما سالم أخو كليب فهو الأخ العربى القائد الذى يقود الأمة العربية كلها باصرار مطالبا بتحرير فلسطين أى جلاء اليهود عنها .. وقد بدأت المعارك التى خاضها عبد الناصر ضد اسرائيل منذ عام ١٩٤٨ حتى قامت ثورة ١٩٥٢ .. وحاولت اسرائيل ان تعقد صفقة سلام مع رجال القيادة المصرية من أجل اقامة سلام للمنطقة .. ولكن دون جدوى . واستمرت الحروب بينهما حتى كتابة هذا العمل أى منذ ١٧ سنة ، سبعة عشر عاما عمر هجرس .. وهو بداية نبتة العدل الجزء منذ ١٩٤٩ .

ولنعد الى الصراع الدموى الذى قاده سالم ضد جساس وقبيلته أو عبد الناصر ضد اسرائيل ومسانديها من دول التحالف الأوروبى . هذا الصراع الذى قاد العرب الى حرب دامية استمرت سبع عشر سنة من أجل المستحيل فى مواجهة حتميات العصر وقواه العظمى .. فهو يطلب المستحيل فى تجميد الزمن وتحريكه للوراء لاعادة كليب حيا .. ان سالم يصارع الزمن الذى يناصبه العداء .. فيمشى الى الأمام ولا يرجع الى الوراء . أى أنه تحت رحمة الزمن مهما تصور فى نفسه القدرة على تحديه .

وتتطوع جليلة انقاذا للعرش ٠٠ لتروى الأحداث التى مضى عليها سبع عشرة سنة أى حين كان هجرس جنينا فى أحشائها ٠٠ ونتعرف على ملامح شخصية كل من كليب وسالم فى هذه الأحداث التى تروى ٠

كليب الذى يحيا حياة مثالية يمكن أن تكون مطمعا لمن حوله ٠٠ ولذا كان كليب فخورا دائما بما يملك ٠٠ وكثير الشك فيمن يحيطون به طمعا فى العرش ٠

أما سالم البطل فهو يتطابق مع الزير سالم فى الملحمة عربيـد ٠٠ صعلوك ماجن ٠٠ لكنه يتحول من أجل الثـأر الى صـاحب قيمة فلسفية يطالب بحياة أخيه كليب ٠

وتأتى وصية كليب موجهة الى سالم ضد أولاد العم ٠٠ وهى نفس الوصية التى يفرضها قائد العروبة على المواجهة مع اسرائيل ٠٠ لا تنازل أو تصالح ٠٠ وحمل سالم نفسه هذه الوصية على عاتقه يصارع بها الزمن من أجل اعادة ميزان العدالة الى وضعه الصحيح ٠ وتلك وصايا كليب وهو يحتضر الى أخيه سالم الذى أصبح المسئول عن الأخذ بالثأر له :

كليب : أخى سالم ، يا أمير تغلب من بعدى ٠ قتلت غيلة لا تصالح على دم أخيك بامرأة وكأس ٠٠ لا تصالح على دم أخيك بمال أو جواهر ٠٠ لا تصالح على دم أخيك بدم رخيص آثم ٠٠ بحق شكة سلاح الخائن فى قلبى لا تصالح ٠٠ بحق ما سقط الملك فى التراب لاتصالح ٠٠ بحق نبضـة الألم التى تسحقنى لا تصالح ٠٠ أرق دما وأهتك ومزق ودمر وأبدا لا تصـالح ٠٠ حرق قلوبهم كما حرقوا قلب يتيمتى لا تصالح ٠٠ اسحقهم بأحر الغضب وحضيض الحزن وكل الضياع لا تصالح ٠٠ لا تصالح ٠٠٠

لا تصالح الا بالعـدل المطلق ٠٠ هى نفس المسئوليـة التى حملهـا عبد الناصر على عاتقـه فلا تصالح مع اسرائيل الا بعودة الحريـة الكاملة لفلسـطين ٠٠ وكان هذا بمثابـة المستحيل ٠٠ سـواء بالنسبة لسالـم أو لعبد الناصر ٠٠ ومن هنا كانت الدماء الغزيرة التى سالت من أجـل تحقيق هذا الهدف المستحيل ٠

ويلوم هجرس (شباب العرب وفلسطين) الجميع لموقفهم السلبى أمام القدر والاستسلام للصراع الدموى ٠

هجرس : هكذا انطلقت المأساة اذن٠٠وتفجرت الأحقاد وتدفقت الدماء ٠٠ ألم يكن فى وسع أحدكم أن يصد الطوفان ؟ أن يقيم الجسور ؟ أن يمنع ذلك الخراب الشامل ؟ ٠٠ ألم يكن لأحدكم الحكمة أو البرء من الضغينة فيفطن الى ما سيعم البلاد من دمار وفوضى وموت ؟ ٠

مرة : وهل قبل عمك ما عرضناه عليه ؟ ..

ان مطلب سالم المستحيل وتعنته فى عودة كليب حيا .. جعله رهينة لهذا المستحيل الذى أراد به أن يجمد الزمن أو الرجوع الى الوراء لمنع ما حدث .

مرة : لك رقبة جساس ! ..

يمامة : أريد أبى حيا ! ..

جليلة : ابنتى .

يمامة : أنت التى فتحت الباب للقاتل على مصراعيه ساعة طردت عمى .

ان جليلة التى ترمز الى اليهود المعاصرين ، فرقت بين الاخوان .. وسبب الكارثة التى تعيشها فلسطين شعبا وأرضا .. وعندما حاول مرة أبو جساس أن يأتى بالسلام فى المنطقة فان سالم يصر على العدل المطلق .

مرة : سندفع كل ما نملك فى سبيل السلام .. أرواحا ومالا وسلاما .. تكلم يا صاحب الثأر .

سالم : كليب حيا .. لا مزيد .

مرة : والا ؟! ..

سالم : فالحرب .

مرة : وما نهايتها ؟ ..

سالم : الابادة ! .

ان ما يطلبه سالم هو الماضى الثابت .. وهذا هو المستحيل بذاته .. لقد تطور الصراع الدموى الى نوع آخر من الصراع .. وهو صراع سالم مع الزمن لتحقيق المستحيل . حتى المؤلف يرى فى هذا المطلب أنه « طلب مضحك ومؤس .. الا أن ظاهره عدل .. ولعل باطنه عدل كذلك .. عدل لا معقول .. الا أنه عدل كما أنه لا معقول .

هذا هو سالم الذى لا يرضى الا بالحقيقة الكاملة لكل ما يطلب .. « قلما عربيدا فى الحب لا يطلب الا اللذة الكاملة .. عربيدا فى الشعر لايطلب الا الكلمة الكاملة .. عربيدا فى الفكر لا يطلب الا الحقيقة الكاملة .. العدل الحق . جوهر العدل وخلاصته الغيرة .. فما دام كليب قد مات غدرا وغيلة فليعد كامل الحياة .. وهذا على حد قول الفريد فرج نفسه .

ان مطلب سالم هو العدل الحق المطلق ٠٠ أو هو مطلب عبد الناصر المطلق • لفلسطين حرة كاملة ٠٠ فكلاهما أمر مستحيل ٠٠ ان اتخاذ اسرائيل فلسطين وطنا لها بمعونة دول التحالف الأوروبية لها ٠٠ بل وقرار الأمم المتحدة أيضا يمنحانها الشرعية الدولية ٠٠ فمن المستحيل أن يقف عبد الناصر فى هذه المواجهة المستحيلة غير المتكافئة ٠٠ وكان لابد أن يفوز ببعض العدل بدلا من العدل المطلق ٠٠ رغم التأكد من عدم تحقيقه لعدم رجوع الزمن الى الوراء ٠٠ فلن نجنى الا الدمار لأجيال وأجيال • وهذا ما حدث ومازال يحدث فى الأمة العربية ٠٠ واستمرار سنوات وسنوات بين حروب وابادة واراقة دماء ٠٠ واصرار سالم على مطلبه هو موقف البطل التراجيدى الذى لا يقنع بأنصاف الحلول • اما كل شىء أو لا شىء ٠٠ وبما أن المطلب مستحيل التحقيق فلم يبق الا الحرب ٠٠ أى الخراب والعدم واللاشىء •

سلطان : بل لتسودنا • فقد رفض سالم كل مصالحة ٠٠ ستقع الحرب ٠٠

نذير الحرب التى أخذ شبحها يهيم فوق الأمة سنوات ٠٠ والحرب مستمرة بين جساس وسالم ٠٠ حرب مريرة بكل صلف وغرور من الطرفين ٠٠ الدمار يملأ ديارهما ٠٠ الدماء تراق بين الطرق والمدن ٠٠ لا هوادة ٠٠ حرب ضروس بين أولاد العم لم يجن منها الا الحسرة والألم والندم :

اسما : ترفع ذراع جثة همام • زوج أختك ٠٠ أخو زوجة أخيك ٠٠ ابن عمك خال بنت الملك ! ٠٠

سالم : هـراء •

اسما : أتعلم أن سيفك يضرب فى لحمك ٠٠ ان دمك ينزف على رمحك ؟ •

سالم : نزف الدم الأفضل ٠٠ وما بقى أرخص من أن نتصايح عليه ٠٠ اذهبى الى بيتك ! ٠٠

اسما : أى بيت ؟ قد صار بيت أبى حربا على بيت أولادى •

هذا الحوار يجسد مسلسل الانتقام بين سالم وجساس وهما فى طريقهما الى الخراب ٠٠ يقر الفريد فرج فيه أننا نحن العرب واليهود أولاد عم وهذه حقيقة تاريخية ٠٠ فكيف نقاتل أولاد العم ٠٠ ونطالب بدمارهم وتخريب ديارهم ؟! ٠٠ وعودة فلسطين لأهلها لا يمكن أن تتم الا بالتقسيم العادل بحقن الدماء ٠٠ ومن المضى فى الحرب ٠٠ لكن مازال سالم على اصراره ويأتيه شبح كليب حتى يضاعف من نار انتقامه •

سالم : لا شيء يرضيك ؟ ..

كليب : يرضينى ما يشفينى .

سالم : وما يشفيك ؟ ..

كليب : تحت عرشى بقعة من دمى .. اغسلها بماء رائق ..

سالم : من لى بمياه البحار كلها . أجمعها فى كفى .

ان التكبر والاستعلاء اللذين تشبث بهما سالم جعلاه يتجاهل القوانين الالهية .. لم يخض القتال من أجل ارضاء شبح كليب « أنه محب للدماء ..وليس للثأر من أجل أخيه ..

ومازال سالم يتوعد بغطرسة وكبرياء مغتصبى العدل الحق منه ومن ابنه كليب يمامة :

سالم : سيكون الشوك مضجعهم والعذاب حياتهم والعار مماتهم ! ..

يمامة : كم ألفا قتلت فى عشر سنين حرب يا عمى ؟ ..

سالم : كثير ..

يمامة : وكم ألفا ولدوا فى مضاربهم فى عشر سنين ؟ ..

سالم : كثير ..

يمامة : بعد كم سنة يحملون سيوف الظلم .

سالم : فلتزهق أرواح الأطفال .. يا رجال تغلب .. الى .. الى .. الى .

سالم يحاول أن يطيح بالمستقبل .. برجال الغد .. ولكن صيحة أخته اسماء أيقظته من نشوة الثأر الذى أقنع نفسه به وتحمل مسئوليته بكل عنف .

أسماء : ارفع سيفك عن أطفالنا ألا يصيب ابن أخيك ! .

ان العدل الذى يبحث عنه سالم .. « لا يمكن أن يعود ، ان لم يكن باللحم والدم .. فلربما بمعنى آخر .. نعم لكليب ولد وهو الأمير هجرس .. ولى الدم .. وصاحب البيت وسيد القوم بعد أبيه على حد قول المؤلف .. وهنا يرفع سالم الراية البيضاء لجليلة حقنا للدماء .. أملا أن تظهر جليلة هذا العدل الذى تخفيه .. وترفض جليلة عودة هجرس لأنه الأمل الذى سوف يعتلى العرش بعد أبيه .. فهى تريده للحياة لا للموت كما يفعل سالم وجساس .

جليلة : لا انى أدخره للحياة لا للموت .

سالم : من ؟! ابن كليب . وصاحب ثاره ؟! .

جليلة : نعم ! ..

سالم : لقد ولد ليطلب دما ..

ومن هنا يشتعل الصراع بين جليلة وسالم .. خوفا على ابنها فهى تريده بريئا طاهرا حين يعتلى العرش .. أما سالم فيريده ليأخذه بثأر أبيه .. ويجعل منه قاتلا .. وتهزأ جليلة بالمستحيل الذى يصارعه سالم :

جليلة : أنت تطلب المستحيل .. فكأنك تطلب لا شىء .

سالم : انما أطلب كل شىء .

ويتصاعد الصراع بين جليلة وسالم لاصرارها على اقناعه بالتراجع عن مسلكه الجنونى .. ان جليلة سليلة بكر .. تجسد العدل الذى سيأتى فى صورة هجرس حفاظا عليه وحفاظا على العرش له :

سالم : لابد أن تتم العدالة ..

جليلة : كلما ازددت جنونا ستزداد وحشية ..

سالم : آمين ! ..

جليلة : لقد نلت كفايتك من الانتقام ..

سالم : ليس الانتقام بغيتى ..

جليلة : ما بغيتك ؟! ..

سالم : كليب حيا ...

جليلة : أيرجع الزمن ؟ أترتد الريح ؟! ...

سالم : حيث يكون .. يحدث هذا مرة واحدة ! ...

ويتضح لنا تعالى سالم من خلال المونولوج الذى يجسد به صراعه من أجل العدل المطلق .. محاولا أن يثير انفعال المتلقى تجاهه .. ويتضح من هذا المونولوج صراع سالم النفسى الداخلى :

سالم : أن يبيد العالم أو يعود كليب .. لا خير فى أى شىء الا أن يكون ما أريد .. والعدل الكامل هو ما أريد .. أعدل أن أبيع دم أخى بألف ناقة .. وقد دفعت ولا خيار لى فى الصفقة ؟ أعدل أن

أبيع : دم ملك كريم بدم قاتل الملك الكريم ؟ ان كان محالا فالحياة
عبث ، البر عبث ٠٠ خفقة القلب المحب عبث ٠٠ كل عدل عبث ٠٠
الشعر والحب والسلام عبث ٠٠٠

ويتخلل صراع سالم النفسى من أجل العدل المطلق صراع آخر مع الزمن فى نفس المونولوج ٠٠ فيه الاحساس بالندم الذى تملكه لأنه يعلم تماما أن الزمن لن يعود الى الوراء :

سالم : ذلك أن الزمن عدو البشر ٠٠ فالزمن يبطل العدل ٠٠ حيث
لا يمكن أن يكون ما لم يكن حيث لا يمكن أن يكون ما قد وقع الآن
معجزة واحدة تحقق العدل العميم ٠ معجزة ما أصغرها أن يرتد
الواقع لحظة ليبطل جريمة وينقذ مجنيا عليه ٠

ويخالط النـدم مشاعـر سالم الذى يسعى نحو قصاص غير عـادل ويحتاج معجزة ٠

سالم : عاش الانسان شقاؤه كله تحت جناح الندم ٠٠ وما كان أغنـاه
فالندم ابن استحالة المراجعـة ٠٠ مع أن الانسان يمشى قـدما
ولا يتراجع الى الوراء ٠٠ والريح تهب شرقا ثم تنعكس فتهب
غربا ٠٠ الا أن ما يصنعه البشر يتدفق دائما فى وجهة واحدة ٠٠
وما أعظم الظلم الواقع من جراء ذلك ٠٠ القصاص ؟! أيرجع
القصاص ميتا ؟ الا أن تتولانا معجزة ٠٠ تعجز معجزة بضربة
سيف جبارة فى المستحيل كما ينقدح فى الصخر التخلق ، المعجزة
فى بحر الدماء كما تتخلق الحياة نبع ماء ؟!

أفيمكن أن أقتل وأقتـل ٠٠ فـلا يكون كليب من جديـد الى آخر الزمن ؟! ٠٠٠

ويقع سالم جريحا ويلقى به الى أسماء لتنتقم منه وتشفى غليلهـا ولكنها تتركه لخادمه ليعرج به بعيدا عن القتال ٠ ويعيش سالم فى غيبوبة مدتها سبع سنوات ٠٠ تماما كالغيبوبة التى عاشها الشعب العربى تحت وطأة الشعارات الرنانة التى تبشر بالقاء اسرائيل فى البحر ٠

ويناهض هجرس الشعب الذى لم يحارب من أجل تحديد مصيره ٠٠ ولكن كيف يفرض الشعب رأيه على السلطات العليا ٠٠ ؟

الجنود : نحن حملنا عبء الحرب كله على سواعدنا ٠٠ ومع ذلك فلم تكن
الحرب الوطنية لنجاهد فيها ضد الغزاة دفاعا عن أرضنا وأرزاقنا
ولم تكن بالحرب التى يفرضها البر بالجار ٠٠ ان تعرض للاعتداء
فاستصرخ جاره ٠٠ كانت حرب الأهل واللحم والدم ٠٠ المهزوم

يبكى شرف أخوته ·· والمنتصر يبكى شرف أولاد عمه ·· حرب الفوضى والضياع ··

انه رأى الشعب فى الحرب التى كانت حملها الأكبر على سواعدهم وسواعد أبنائهم ، حرب الأهل مع أولاد العم ·· حرب قرارها نابع من فكر ديكتاتورى بلا رجعة ··

ويعود هجرس لتساؤلاته من أجل اليقين ·· وهو فى حسرة وألم لما حدث لأهله ·· ناقما على ما يطرح عليه من أجوبة لا تشفى أمله فى اليقين بل تزيده حسرة ·

هجرس : بعد عشر سنين من النزاع الدموى · سقط عمى سالم فى كمينهم واكتسحت بكر مدن ومضارب وبيوت التغلبيين ·· فهل شبعت الأرض من دمائنا ؟ ما هذا الهوان والاذلال والجوع الذى فرضته بكر على التغلبيين سبع سنين ·· ان التعس المغلوب يفقد كل شيء الا حقده على الظالم وهو كرامتــه ·· ولكن التعس الغالب يفوز بكل شيء الا نصره الأخير ·

ويجسد المؤلف روح الانتقام فى نفس جساس بعد فوزه بالنصر على قبيلة سالم فى رغبتــه شراء أرض تغلب ·· تماما مثل طمــع اليهود فى الحصول على المزيد من أرض فلسطين :

جساس : سأفكر بكيس نقودى مرة ! ···

جليلة : أنت مجنون ··

جساس : عرضت أن أرفــع عنهم الذل أن يستجيبوا لمطالبى ·· بيــع بشراء ·

مرة : وأين هو العربى يا ولدى الذى يرضى كرامته بما تعرض عليه ؟ ··

جساس : انما أعرض عليهم الكرامة ! ···

مرة : هذا أحط ذلا لهم ! ···

جساس : لم ؟ ألسنا أولاد عم ···

مرة : كنا ··· ولكن لم نعد ···

جساس : فلنتصاهر ! ···

انها نفس المحنة التى عــاشها شعب فلسطين منــذ احتــلال اليهود لأراضيهم ثم يطلب جساس المصاهرة بين العرب واسرائيل حتى يتم السلام

طمعا فى عرش العرب ٠٠ وقبل ان ينال جساس بأمنية المصاهرة ما يريد يشفى سالم بعد سبع سنوات الغيبوبة ٠٠ الا أنه فاقد الذاكرة ٠٠ وأصبح فى متاهة لا يعلم ما مضى من حياته ٠٠ وما هو آت وذلك من قول خادمه :

عجيب : كنا قـادمين من الشرق ٠٠ ومزمعين بمشيئة الله السـفر الى الشرق ! ٠

يكشف المؤلف لنا عن دلالة جغرافية (الشرق) الذى تقع فيه الحروب الدامية ٠٠ ويقود عجيب سالم بعد أن أسماه غريب ٠ بعد هزيمة سالم البدنية وأصبح غريبا ٠٠ وأنقلبت الأوضاع بين عجيب وغريب ٠٠ ويتعجب خادمه عجيب من الحالة التى وصل اليها سالم :

عجيب : أأفرح أم أحزن ؟ خسرت بذلك الأمير العظيم وكسبت الصديق المسالم ٠٠ آه لو أننـا سالمنا وسولمنا ٠٠ لعربدنـا عربدة ٠٠ وانتشينا نشوة ٠٠ ولكن الطريق ضيق ٠ والسلم عسير ٠٠

ويخرج سالم (غريب) تحت قيادة خادمة ٠٠ وفى الطريق يلتقى مع هجرس دون أن يعرفه ٠٠ ولكن سالم ينقذه من يد حارسين حاولا أسره ٠٠ بعدها ينطلق هجرس الى مدينة الأفراح ٠٠ أما عجيب فيحاول منع سيده سالم من النزول الى المدينة ٠٠ ويبـدأ هجرس ذروة الصراع نحو مصيره المحتوم ٠

وتتكشف الأزمة لهجرس حين (قابل أخته يمامة صدفة) عند ضريح كليب ٠٠ ويشفق هجرس على الفتاة التى تعتقد أن أباها سيعود بمعجزة :

يمامة : أبى لم يمت ٠٠ بل سيعود بمعجزة ! ٠٠

هجرس : قول لطيف ٠٠٠ منذ متى رحل عنك ؟ ٠٠٠

يمامة : سبعة عشر عاما ٠

هجرس : هذا مقدار عمرى بالضبط ! ٠٠٠

يمامة : ولكنى مازلت أذكر اللحظة كأنها الآن ! ٠٠

هجرس : سبعة عشر عامـا ؟! أيمكن أن تكون لحظة واحـدة هى كل ما يعيش عليه المرء بعدها طول العمر ؟ أن تكون لحظة واحدة هى كل حياة الذهن ؟ ٠٠

وكما جسد الفريد فرج صراع سالم النفسى ٠٠ يجسد أيضا جساس وأحاسيسه فى منولوج يعبر به عن نفسه :

جساس : أنا وحيد لان حولى فراغا ·· عنـدى ما يملأ القلب والعين ··
ولا شيء يملأ قلبى أو عينى ·· تعسا للعـالم ·· وكل ثرواته
لا تشبع رجلا واحدا ما أضيعه·· وما أخسره ·· وما أرخصه !·

ونصل الى ذروة الحدث بوصول سالم الى قصر جساس ويتناظرن سويا فى الشعر بينما هو لقاء الأقدار بين جساس وسالم ·· وحدوث هذا اللقاء فى اللحظة التى يحترس الجميع منها ·

سالم : الموت لك (يلتحمان · يطعن كل منهما الآخر) ·

جساس : آه قتلتنى فى يدك سيف كليب ! ··

سالم : سيف من ؟! ···

مرة : فليرفع كل منكم سيفه · فهذه هى النهاية ··

ومع لحظة النهاية يدخل هجرس بعد فوات الأوان ·· ويرى سالم وجساس يحتضران ·· وينحنى على عمه سالم :

سالم : (يتأمله ويسلمه سيفه) بعض كليب ·· بعض العدالة ·· آه لدمعتين ·

هكذا يعترف سالم ببعض العدالة مع نهايته ·· فالعدالة لابد وأن نعود ونحن فى تلك الأوضاع يجب أن نرضى بها بعضا ولا ننتظر المطلق ·

ان الفريد فرج يكاد يحذر من وقوع الحرب بين اسرائيل والعرب فهى دمار للطرفين وتاتي رؤيته بعد اعلان مرة أن هذه هى النهاية··وهى تتطلب منـا بالضرورة وضـع السلاح ·· حتى يأتى بعض العدالـة ·· وألا نتكالب على المستحيل ·· استعلاء وتكبرا على حتميات الواقع ·

مرة : أعلم ياولدى أن عرشك مثقـل بالذنوب ·· وأن أسرتك غير بريئة ·· ولكنها أسرتك وعرشك ··

هجرس : العرش ؟ نعم العقل يقصينى عنه ·· ومع ذلك يدنينى منه ···
قبلت عرشكم · لأنه لا يعود من الشرف بعدما سمعت أن أتخلى عن اقامة العدل لمجرد أن ظلما وقع فتبادلتموه جميعا بالأيدى ··
فهل انتم لى طائعون ؟

وحين يعتلى هجرس العرش ·· فهو يقر مبدأ العدالـة وهو خارج الزمن اى خارج لحظة المستحيل التى فرضها عمه سالم ·· وبما أن جوهر المأساة أن تربط أنفسنا بأوتاد لحظة زمنية ماضية ·· فاذا أخذنا بفلسفة

هجرس (العقل) فسوف نعيد كليبا حيا فى صورة ابنه ٠٠ وهنا تنقشع المأساة ٠٠ ويضىء الطريق للحياة والعدالة والحق ٠

هجرس : هكذا تدور اللعبة فتشملنى أنا أيضا فى اعصارها الدوار أين الفكاك من الدم ؟ هأنذا أتقدم الى العرش بريئا من كل ذنب٠٠ صافى النفس نظيف اليد ٠٠ بدافع الشرف ٠

ويلقى الزير سالم حتفه بعد أن أثار فينا عاطفتى الشفقة والرعب من خلال تتبع صراعاته ٠٠ « ان سالم حاول بفهمه للزمن أن يتفق مع مشاعر الهروب والهزيمة ويؤكد فلسفة التخاذل والهرب ٠٠ يحارب العقل والبصيرة ويدافع عن الغيب واللا معقول (٧١) ٠

ان الدعوة الى الائتلاف ٠٠٠ ليست دعوة الى مصالحة على حساب قضية وطنية ٠٠ وليست دعوة مصالحة مع فساد أو غزو ٠٠ بل هى دعوة الى ائتلاف ضد قوى الفساد ودعوة الى وحدة النضال » (٧٢) ٠

ان هجرس هو الشخصية التى طوعها المؤلف لتخدم فكرة اسقاطه التراثى فهجرس فى الملحمة هو قاتل جساس ٠٠ غير أنه عند المؤلف هو بطل بدون سلاح لأنه فارس بعقله ورزانته ٠٠٠ هو رمز الشباب العربى المتشبع بالعقل والذى يؤمن بضرورة التغيير من أجل التعامل مع الواقع بنظرة مستقبلية ٠٠ فالمؤلف يضعنا أمام الفكر المستقبلى باعتلاء هجرس العرش نقيا طاهرا من أى نقطة دم ٠٠٠ هذا هو بعض العدل ٠٠ وهذا هو الامتداد الشرعى لحل القضية التى سالت من أجلها الدماء ٠٠ حين قدم المؤلف هذا العمل الفنى فى ١٩٦٦ ٠٠ كان بمثابة تحذير من شبح الحرب التى أصبحت على الأبواب ٠٠ فطالب ببعض العدل مستجيرا بالعقل والحكمة ٠٠ كما قالها هجرس حقنا للدماء وحماية لأرواح الأجيال :

هجرس : ثمة ما هو أقوى من السيف والخنجر ٠ العقل ! ٠٠٠

قدم الفريد فرج فى **الزير سالم** بطلا تراجيديا بكل معانيه المأسوية ٠ فهو يسعى وراء هدف مستحيل التحقيق ٠٠٠ وفى نفس الوقت ينذر حياته ثمنا لتحقيق هذا الهدف ٠٠٠ وفى سبيله ينتقل من السعادة الى الشقاء بسبب خطئه المأسوى فى طلب ارجاع عجلة الزمن لبعث أخيه حيا ٠٠٠ ويطلب الانتقام على سبيل القصاص العادل اذا لم يعد أخوه حيا ٠٠ وهذا لأنه شخصية ليست شريرة أو كاملة الفضيلة ٠

كذلك الشخصيات فى **الزير سالم** ليست ممن نقابلها فى المسرحيات التى تتخذ المجتمع مضمونا لها ٠٠٠ فلا نعرف عن شخصياته الا ما يساعدنا على الاحساس الدرامى بها ٠٠ وهنا نجد تقرب المؤلف من الشخصيات

باحساسه أكثر من تقربه النفسي أو الاجتماعي لدراستها ·· مما يجعل هذه الشخصيات تحيا في خيال المتلقي في عزله عن الواقع الذي يعيش فيه ·· ومع ذلك فان هذه العزلة لا تتعارض مع الاسقاط التراثي على الواقع المعاصر الذي تتبين ملامحه في اتساق متجدد مع المواقف والأحداث ·

وتقارب المستويات للشخصيات أدى الى التقارب في مستوى اللغة بينها·· فلا نحس بفارق كبير في اللغة بين الشخصيات المختلفة · مستخدما الفصحى لجميع الشخصيات دون استثناء ·· ورأى ألفريد فرج في حوار مع حسن محسن :

للمسرح مقامات مختلفة · كما أن للموسيقى مقامات ·· ان المسرحية المعنية تحكمها من أولها لآخرها نبرة معينة وجرس معين ومقام موسيقى معين · فالتراجيديا تحكمها نبرة آسية جادة مهمومة ·· ويلتزم ممثلوها الاقتصار الشديد في التفجع والتوجع ·· وبما ينسجم مع موضوعها الجاد الرصين » (٧٣) ·

لا شك أن موضوع العدالة قد استأثر باهتمام كتاب المسرح في أواخر الخمسينيات ·· ولهذا كان الالتجاء لمعالجة قضية العدالة الاجتماعية كما قدمها توفيق الحكيم في **السلطان الحائر** ·· ورشاد رشدى في **اتفرج يا سلام** ·· والعدالة المطلقة في **الزير سالم** لالفريد فرج ·· باللجوء الى الاسقاط التراثي ·· هذا اللجوء للتراث والتاريخ ليس تلبية لدعوة يوسف ادريس في بداية الستينيات نحو مسرح عربي أصيل ·· ولكن نتيجة للأسباب السياسية التي كانت وراء هذا الالتجاء من كتابنا الى التراث والتاريخ · طالما وجدوا فيه الرمز التاريخي الذي يعلق عليه كل منهم قضاياه ومشاكله المعاصرة · هذه القضايا التي لا تسمح الرقابة بطرحها لما فيها من نقد لاذع للأوضاع السياسية والاجتماعية ·· فقد كان الاسقاط التراثي نوعا من التورية التي تمنح الكاتب حرية القول دون مسئولية محددة ·

فاستمد توفيق الحكيم في السلطان الحائر مضمونه من عصر المماليك ليناقش قضية الحكم والتعسف الذي يسود البلاد تحت وطأة مراكز القوى (السيف والقانون) ·· « وجاءت معالجة الحكيم للقضية بأسلوب الواقعية الفكرية التي تشيع في مسرحه الذهني » ·· « وان كنا نلمس آثارا لمسرح برنارد شو وابسن ولا سيما في طرح قضية للمناقشة ·· كما استوحى الفكر الوجودي حينما اقترب من الانسان ومشاكله في منتصف القرن العشرين ووقوعه فريسة لصراع ساحق » (٧٣) ·

وهذا الرأى يؤكد عدم الاقتناع بدعوة يوسف ادريس ·· فقد كان من رأى الحكيم دائما ·· أن المسرح العربي نشأ وترعرع في أحضان المسرح

الغربى فلا يمكن أن نبعد عن المسرح الغربى بأى حال ·· ويظهر تأثر الحكيم فى مسرحية السلطان الحائر بمسرح شكسبير وخاصة حين لجأ المحامى (بروشيا) الى التحايل على تفسير القانون لتخليص أنطونيو من اليهودى وهو نفس التحايل الذى لجأ اليه القاضى عند محاولته تخليص السلطان من قبضة الغانية ···

أى أن الحكيم لم يستخدم فى اسقاطه السياسى ··التراث العربى والاسلامى فحسب ·· بل استخدم التراث العالمى ممثلا قممه المسرحية !··

أما بالنسبة لرشاد رشدى فى **اتفرج يا سلام** فقد استمد مضمونه أيضا من عصر المماليك ·· ذلك العصر الذى انتشر فيه تمثيل خيال الظل والبابات التى وجد فيها الشعب المتنفس لروحه وكيانه ضد الظلم والفساد ·

وقد حاول رشاد رشدى أن يخلق من خيال الظل معادلا دراميا لتحقيق المعادل الموضوعى فى نظرية اليوت فى الفن التى تأثر بها رشاد رشدى وطالما نادى بها ·

يقول رشاد رشدى :

> نجد ت · س · اليوت يكتب فى ١٩١٩ فيقول : ان الفن ليس تعبيرا عن احساس صادق مهما بلغ الاحساس أو التعبير من الصدق ·· كما أنه ليس تعبيرا عن شخصية الفنان فالفنان لا يخلق فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصيته تعبيرا مباشرا بل هو يعبر عن هذه الشخصية بطريق غير مباشر ·
>
> فالبلاغة ليست فى صدق الاحساس أو فى صدق التعبير أو جمال الأسلوب أو افصاحه عن شخصية الكاتب· بل كما يقول اليوت : فى أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للاحساس الذى يرغب فى التعبير عنه (٧٤) ·

واستعان الفريد فرج بملحمة **الزير سالم** فى عمله الفنى ·· وهى ملحمة تاريخية عربية ·· استعان بها ليطرح من خلالها قضايا اجتماعية وسياسية وفكرية ·· فقد وظف الملحمة العربية الشعبية التى تتحدث عن صراع سالم ضد التغلبيين عامة وجساس خاصة فى مأساة تتمثل فى محاولة تمجيد الزمن باعادة كليب حيا ·· وهذا يجرنا الى التفكير فى الصراع الدائر فى الساحة العربية حول عودة فلسطين حرة ·

كما خالف الفريد فرج يوسف ادريس فى دعوته لأنه اعتبر المسرح المصرى والعربى امتدادا وجزءا عضويا من المسرح العالمى · ويظهر التأثير

الأوروبى فى مسرح ألفريد فرج وخاصة فى **الزير سالم** حين جسد الصراع النفسى لسالم المنتقم من أجل عودة أخيه :

> يلجأ الى نفس المنهج الدرامى الذى استعمله شكسبير من قبل فى مسرحيات عديدة على رأسها مسرحيــة **هاملت** حينما يظهر شبح أبيه ليدفعه الى الانتقام من عمه الذى قتله ٠٠ ففى مسرحيــة **الزير سالم** يظهر شبح كليب على خلفيــة من سماء صافية ليجسد لنا الجانب المظلم فى وجدان سالم ٠ ذلك الجانب الذى لا ينتمى الى دنيــا البشر ولكن الى عالم الجحيم الزاخــر بالأشباح والدماء والقتل (٧٥) ٠

أيضا يتضح تأثر ألفريد فرج بأدب الالتزام عند سارتر ٠ فقد ظهر تأثره واضحا **بمسرحية الذبــاب** من حيث البنــاء الدرامى والشخصيات والأحداث ٠٠ وجعل هجرس رمز العدل يكتشف لنفسه القيمة التى تناسبه ولم يسلم زمام ذاته لما يتوارثه مجتمعه من مفاهيم للقيم ٠٠ فالعدل لا يعم بالانتقام ٠ بل العقل والحكمة ٠٠ فثمة ما هو أقوى من السيف والخنجر ٠٠ العقــل ! ٠٠

واذا كان سارتر **فى الذباب** جعل أورست يقتل قاتل أبيه وشريكه ليخلص أهله من الطغيان وليس للثأر حتى يفسح لهم السبيل لاسترداد كرامتهم ٠ وهنا يجيز سارتر الاغتيال السياسى من أجل العدل والكرامة ٠

فان ألفريد فرج فى **الزير سالم** قد جعل هجرس ابن كليب يعود بعد مقتل كل من سالم وجساس على يد الآخر ٠٠ ليجعل من هجرس رمزا للعدل النقى الطاهر من أى بقعة دم ٠٠ حتى يجعل الشخصية التى ترمز للعدل تحوز القبول فى الساحــة العربية التى أريــق فيها الكثير من الدمــاء ٠٠ فهجرس هو الأمل الوليد للمستقبل البعيــد تماما عن الابادة فى تطلعــه للسلام ٠

هذا التــأثر لالفريد فرج وغيره الكثير من كتابنا ٠ تأثروا بــأدب الالتزام عند سارتر حيث وجدوا فيه نموذجا لتلك القضايا التى شغلت الكاتب المسرحى المصرى تجاه قضايا وطنه ٠٠ ويلمح حسن محسن أيضا فى هذا :

> اذ ينبع هذا المذهب الأدبى من الظروف المعقدة التى يوجد فيها الانسان والتى تؤلف ما يسمونه « الموقف » والالتزام فى موقف يستتبع ادراك قيم انسانية واجتماعية ٠ بها يتجاوز المرء موقفــه لتغييره الى ما هو خير ٠ وفى أدب الالتزام أو المواقف

يحدد الكاتب موقفه من مسائل عصره تحديدا تاما دون اهتمام بالمبادىء التجريدية ولكن المسائل الجوهرية هى التى يعنى بها الأدب والنقد الوجوديان ٠٠٠ من تصوير الكاتب لعالمه ورسالته فيه ٠٠ وتقويم هذه الرسالة من النقاد ٠ وبناء على ذلك فلا قيمة للشكل فى أدب الوجوديين لأن الأسلوب وسيلة لا غاية ٠٠ فلا قيمة لجمال ليس له مضمون اجتماعى ملزم ٠

ويجوز بنا هنا أن نفرق بين الالتزام والالزام فى الفن ــ وما فعله سارتر فى نظريته للالتزام ٠٠ أنه سعى الى قضيتين مادرج عليه الأدباء والفنانون عبر العصور ٠ ذلك أنه لا يوجد أديب أو فنان غير ملتزم بقضية انسانية أو فكرية يحاول أن يجسدها فى أعماله الفنية حتى الأدباء الذين أعلنوا الحرب على الالتزام كانوا ملتزمين بمحاربته ٠ حتى أنصار الفن للفن الذين يرفضون الالتزام بأى موقف أو مبدأ اجتماعى ٠ فهم فى حقيقة أمرهم ملتزمون بمنهج فنى محدد ، وهذا المذهب الفنى مهما نأى أو ادعى انه نأى عن كل التزام اجتماعى وسياسى فأنه سيجد فى النهاية أن المادة الخام التى أعاد صياغتها فى عمله الفنى مستمدة من المجتمع ٠ فالالتزام ضرورة نابعة من وظيفة الأديب نفسه وهى الحافز الذى يدفعه الى تنوير الحياة والعقول وصولا للأفضل ٠

أما الالزام فأمره واضح ٠٠ فهو مرتبط بكل النظم الشمولية التى لا ترى فى الأدب سوى بوق دعائى لمبادئها وتوجهها بحيث يزول الحاجز بين الأدب والاعلام والدعاية ٠

فعلى الأدباء أن يتبنوا هذه الاتجاهات ويقوموا بتفصيلها فى أعمالهم ٠ وهو الاتجاه الذى ساد بعد النظرية التى نادى بها مكسيم جوركى ١٩٢٤ والتى تبلورت فيما سميت بالواقعية الاشتراكية والتى نادت بتأييد الثورة البلشفية وحث الناس على التفاؤل والبشر بمستقبل مشرق قادم سوف تنهض به الطبقة الكادحة ٠

وفى ختام هذا الفصل نستطيع القول بأن الكتاب المسرحيين الذين لجأوا الى الاسقاط التراثى فى ظل التحول الاشتراكى ٠٠ لم يكونوا بالثورية الجزئية التى قد تبدو على أعمالهم لأول وهلة فلو أنه كانت هناك دلالات مباشرة وقاطعة على أنهم يقصدون عقد الستينيات بالذات لما سمحت لهم الرقابة بنشر أعمالهم المسرحية أو عرضها على الاطلاق ٠ بل ولما فكروا هم شخصيا فى كتابة هذه الأعمال حفظا على سلامتهم الشخصية والدليل على ذلك أن أحدا منهم لم يمر بمحنة التحقيق أو الاستجواب أو السجن بل كانت أعمالهم فى كل المواسم المسرحية المتتالية بطريقة شبه منتظمة ٠

وهذا يرجع الى أن المنـاخ الثقافى والفكرى والاعلامى كان معبأ بالاعجاب المتفخم بالذات القومية بأنه ليس فى الامكان أبدع مما كان ، وبالتالى فان أى نقد تتضمنه أية مسرحية ، لابد أن يكون موجها الى عصر آخر ٠٠ وعلى وجه التحديد فان هذا العصر لابد أن يكون قبـل الثورة المباركة ٠ أيـام الاقطاع والملكية والاستعمار ٠ والدليل على ذلك لجوء مثل هذه المسرحيات الى التراث الذى يمكن أن يمتد ليغطى مساحة تاريخية بين الجاهلية وعصر المماليك أو حتى زمن ما قبل ثورة يوليه ٠٠ المهم أن الزمن الذى بدأ بثورة يوليـه زمن لا يجرؤ كاتب مسرحى على المساس به أو حتى مجرد التلميح بالسلبيات التى تعتوره ٠ لذلك توارى كتاب المسرح خلف أستار الاسقاط التراثى ، ورضى المسئولون عن هذا الوضع الذى لا يمس سلامة النظام وربما لعب فى الوقت نفسه دور التنفيس عن احتمالات الكبت السياسى القائمة وذلك لغياب أحزاب المعارضة التى تقوم بهذا الدور فى ظل النظم الديمقراطية ٠ أى أن الأمر فى النهاية عبارة عن لعبـة محكومة بقواعـد لا تخرج عنها ٠ ومهما كانت هناك شعارات ثورية براقة ، فهى كلها أمور مقننة مسبقا ، بدليل أنه بعد رحيل جمال عبد الناصر لم يحاول أحد من هؤلاء الكتاب المسرحيين أن يدعى الثورية التى حذرت وأنذرت من مغبة النكسات والهزائم المحتملة ٠ بل أنه يبدو وانه لولا حماس الدولة لدعم الحركة المسرحية ، لما استطاع هؤلاء الكتاب عرض أعمالهم ، أو لما كتبوها أصلا ٠ بدليل تراجع معظمهم عن الكتابة عندما تخلت الدولة عن دعـم المسرح لتتفرغ لازالة آثار العدوان أى أنهم كانوا جزءا من داخل النظام نفسه وليسوا فريقا فى مواجهته ٠ والدليل على ذلك أنهم عندما تناولوا الواقع المعاصر لجأوا أيضا الى التوظيف أو الاسقاط الرمزى حتى يتلفحوا بأردية التورية ، وهذا ما سوف نعالجه فى الفصل التالى ٠

***

الفصـــل الـرابـع

التـــوظيف الـــرمزى
فى
أعقاب نكسة يونيه ١٩٦٧

التوظيف الرمزى فى أعقاب النكسة :

يؤكد تاريخ النقد الأدبى عبر العصور أن الرمز كان أحد امكانات التعبير اللغوية التى لا يملكها الأسلوب التقريرى المباشر ٠ وسواء استخدمه الأديب عن وعى أو غير ذلك فانه يظل من خصائص التعبير الفنى الذى يمنح العمل الأدبى آفاقا واسقاطات وأبعادا تجعل الألفاظ العادية تقول أكثر وأشمل مما تقوله اذا استخدمت بطريقة مباشرة ٠ كما يحدث فى حياتنا اليومية واتصالاتنا العادية ٠

ويختلف توظيف الرمز من كاتب لآخر بل من عمل لآخر لنفس الكاتب فلا يوجد هناك رموز جاهزة للاستخدام يستدعيها الكاتب كلما أراد تدعيم الخصوبة اللغوية فى عمله ٠٠ ذلك أن الرمز هو طاقة تعبيرية تتولد من سياق النسيج الدرامى نفسه حتى تتفاعل معه وتطوره الى آفاق جديدة دون أن تقوم بمجرد الزخارف أو المحسنات البديعية التقليدية ٠

وهناك فرق كبير بين الرمز والتورية ٠ ومع ذلك يقع كثير من النقاد والكتاب المسرحيين فى خطأ الخلط بين الرمز والتورية « اذ يظنون أن الرمز هو للاسقاط والغموض هربا من بطش النظام الشمولى اذا ما كتب الأديب بأسلوب مباشر ٠ وبذلك يظنون أن الرمز هو السير على نهج **كليلة ودمنة** الذى كتب للتلميح ببطش الحاكم ولكن على ألسنة الحيوانات والطيور ٠٠ ولذلك يظن بعض كتاب المسرح أنهم فى ظل النظام الديمقراطى لا يجب اللجوء الى التعبير الرمزى ٠ اذ أن التعبير المباشر متاح للجميع ٠ وبذلك يسلبون التعبير الفنى أقوى طاقاته المحسوسة والمادية التى تجسد المشاعر والأفكار المجردة بأسلوب تعجز عنه طرق التعبير المباشرة ٠٠ وهذا ما أكدته نهاد صليحة ، فى تعريف وظيفة الرمز فى الفن والأدب ٠ « بأنه وسيلة للتجسيد وتوصيل التجربـة الفنية فى صورة مكثفـة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التى تميز التجربة » (٧٦) ٠

والكاتب المسرحي الذى يعجز عن استخدام الرمز فانه يعجز بالتالى عن الصمود لاختيار الزمن ٠٠ ذلك أن اللغة المباشرة تفقد كثيرا من دلالاتها من تطور الزمن ، أما الرمز فلأنه يجسد خبرة حسية ذات أبعاد متعددة فانه يتجاوب مع النفس البشرية بصرف النظر عن اختلاف الزمن والمكان ٠٠ ومن هنا كان خلود الدلالات الرمزية التى استخدمها المسرح الاغريقى منذ حوالى خمسة وعشرين قرنا :

ويقول نبيل راغب فى كتابه فن الدراما عند رشاد رشدى :

ليس هناك رموز جاهزة للاستعمال ولكن على الفنان أن يشكلها من جديد بل ويخلقها من العدم ٠٠ ويضيف اليها الايحاءات واللمسات واللمحات التى تبلور المعنى الذى تقصده بهذا تمنح عمله مراكز الثقل اللازمة التي تكشف العمل وتمنح الحدث دفعات درامية وتجنبه الشروح الطويلة التى قد تهبط الشكل وتصيبه بنتوءات وأورام ٠ والرمز سلاح فعال ويستطيع الفنان أن يوظفه فى خدمة الشكل لكى يمنحه ايحاءات متشبعة وايقاعا رصينا على شرط ألا يستقل بنفسه عن النسيج٠

والدليل العملى على الوظيفة الحيوية التى يقوم بها الرمز فى مجال الأدب خاصة والفنون عامة ٠ أن استخداماته تعددت وتبلورت لدرجة أنه تحول الى مدرسة من المدارس الأدبية والمسرحية التى تركت بصماتها واضحة على الأدب العالمى منذ مطلع القرن التاسع عشر وحتى الآن ٠

تلك النظرية التى بلورها ميترلنك وستراندبرج فى تيارين :

التيار الأول : أن الرمز يعكس الاعتقاد بأن العالم المحسوس ما هو الا ستار يحجب الغيب ، ويجب اختراقه وعادة ما يترجم هذا الاعتقاد دراميا عن طريق الغاء المستوى الواقعى للحدث ٠ بحيث يقترب العمل الدرامى من القصيدة الشعرية ٠

التيار الثانى : انه يعكس الاعتقاد بأن العالم الواقعى المادى هو تجسيد رمزى لعالم الغيبيات ٠ أى أن عالم الروح وعالم المادة يتداخلان فى كل أكبر ويشمل كل شئ :

والترجمة الدرامية لهذه الفكرة تتخذ صورة الحفاظ على المستوى الواقعى مع اعطائه بعدا روحيا أو رمزا يشكل معنى أبعد وأعمق وأكثر للحدث الخارجي بحيث يصبح الحدث

الخارجي العارض الخاضع لعنصري الزمان والمكان العارضين رمزا لحقيقة انسانية ثابتة لا تخضع لأي متغيرات (٧٧) ٠

بهذا المفهوم عن الرمز ازداد وعي الأدباء بطرق توظيفه فكريا ودراميا بعد أن كان معظمهم يستخدمونه بطريقة عشوائية وتلقائية وغير ذلك من الملامح التي يمكن أن نتتبعها الى ملاحم هوميروس بل وكتاب الموت عند الفراعنة ٠

ويلعب الرمز دورا فنيا ناضجا في المسرحيات التي تتخذ المجتمع مضمونا لها لانه يجنبها التسطيح والمباشرة التي يقع فيها كتاب هذه المسرحيات عندما يلهثون وراء الخصائص والملامح الاجتماعية وينسون دورهم الفني ككتاب مسرحيين مما يؤثر على الشكل الفني لمسرحياتهم ويحيلها الى خطب رنانة ٠٠

فلا بد أن يجسد الرمز ويركز ويكثف المعاني الاجتماعية ويحشدها ٠ بالايحاءات المتنوعة التي تجعلنا نرى الموقف من أكثر من زاوية والشخصية من أكثر من جانب مما يعطي العمل ثراء وخصوبة تخرج به من ميدان الدراسات الاجتماعية الى مجال الفن الرحب ٠٠ والكاتب يخلق الرموز خصيصا لعمله الفني ولا يستوردها من الخارج والا يكون قد أدخل عناصر غريبة ومفروضة عليه حتى الرموز الشائعة على الكاتب أن يعيد صياغتها وتشكيلها حتى تلتحم عضويا بالنسيج الفني لمسرحيته والا لعبت دور الجسم الغريب الذي قد يؤذي باقي الخلايا والأنسجة ٠

ويعلق رشاد رشدي على وظيفة الرمز في كتابه مسرح رشاد رشدي قائلا :

الرمز جزء لا يتجزأ من نسيج المسرحية نفسها ٠٠ وما لم تكن له أكثر من دلالة في النص وما لم يكن له وظيفة محددة فلا يمكن أن يكون رمزا بأي حال من الأحوال ٠٠ والرمز قد تختلف وظيفته حسب موضعه في النص وحسب ترابطه مع غيره من الرموز وحسب سياقه في بناء الحدث وتطوره ٠٠ولكن مهما اختلفت مهمة الرمز فأن له وظيفة رئيسية هي الايحاء ٠٠ والايحاء لا بمدلول معين بل باحساس أو أحاسيس معينة :

لذلك من الخطأ أن يطالب بأن الرمز يكون شفافا لأن الرمز اذا كان شفافا أي اذا كشف عما وراءه لم يصبح رمزا بل أصبح دلالة والفرق بين الرمز والدلالة فرق كبير فالدلالة هي بصورة أو أخرى المجاز في أبسط صوره ٠٠ أما الرمز فمن طبيعته أن يكون كثيفا لأن مهمته هي الايحاء باحساس ٠ ومن

ثم كان الرمز الحقيقى فى ذهن البعض مما يخطئون فهمه معادلا للغموض ٠

وفى المسرح المصرى المعاصر منذ أن تبلور على يد توفيق الحكيم فى أهل الكهف كان يلجأ الى الرمز تلقائيـة فى بعض الأحيان ٠٠ وفى معظم الأحيان كان يستخدم الأسلوب التقريرى المباشر ٠٠ ومع قيام ثورة يوليه ١٩٥٢ ، ونهضة المسرح المصرى منذ أواخر الخمسينيات على أيدى الكوكبة التى انفتحت على المسرح العالمى المعاصر بدا الوعى واضحا فى استخدام الرمز خاصة عندما كان بعضهم يحاول نقد النظام الحاكم بطريقة لا تؤدى الى تبعات خطيرة قد تقع على كاهله ٠٠ ولذلك كان استخدام الرمز أقرب الى التورية فى الوقوع فى المسئولية لدرجة أن سعد الدين وهبة فى مسرحية كوابيس اعترف على لسان احدى الشخصيات بأن الرمز يمكن الكاتب من أن يقول ٠٠ ولا يقول فى الوقت نفسه فاذا تحقق ما قاله فان ذلك يجعل منه بطلا عندما يذكر الناس بأنه سبق له أن حذر وأنذر ٠٠ واذا لم يتحقق ما قاله فسوف يترك الرمز غامضا تحقيقا لسلامته الشخصية ٠

فللكاتب الحرية فى تشكيل الرمز وتحويره وتطويره بما يتفق مع التطورات والتغييرات التى تمر بها الشخصية التى لابد أن تتغير وتتطور بسبب تسلسل الأحداث والمواقف فى المسرحية ٠٠ ولذلك فليست هناك شخصية ترمز الى الضياع فقط أو الكفاح أو الشرف أو الصراع أو الحب أو الكراهية ٠٠ وانما تتداخـل الرموز وتأخذ ما شاء لها من الخصائص الانسانية المتعارضة طالما أن الموقف الدرامى الذى تعيشه الشخصية يحتم ذلك ، وأحيانا يقحم الكاتب شخصية وشخصيتين فى أعمالهم على سبيل الرمز الصريح المجرد ، فعند دخول هذه الشخصية أو قيامها بفعل معين يبرز الرمز الذى تتمثله ولا يتعدى دورها هذه الوظيفة ٠

وفى هذا الفصـل الذى يـدور حول انعـكاسات نكسة ١٩٦٧ على التوظيف الرمزى فى المسرح المصرى المعاصر سنجد أن استخدامات الرمز قد زادت وتعددت فى ايحاءاتها ودلالاتها لرغبة كتاب المسرح فى نقد السلبيات التى أدت الى وقوع النكسة ٠٠ فالنظام السياسى فى ذلك الوقت لم يكن يسمح بالنقد المباشر أو غير المباشر تطبيقا للمقولة السائدة حينذاك والتى نادى بها جمال عبد الناصر « لا صوت يعلو على صوت المعركة » خاصة وأن الرقابة كانت بالمرصاد للمسرحيات التى تحاول أن تمس شخصية الزعيم من قريب أو بعيد ، أو تتصل بادراك المتلقى العادى لها ٠

عقب الهزيمة حـدث نوع من التشدد من جانب أجهزة الدولة الرسميـة على مؤسسة المسرح بوصفها جهازا ثقافيـا

وفكريا٠٠ وبدأت الأعمال تراقب فى تشدد ٠٠ وبدأت المصادرة والمنع ٠٠ ومنعت أسماء معينة من الكتابة للمسرح ٠٠ وقد أثر كل هذا وترك آثارا سلبية خطيرة وضحت فى هجرة كثير من الفنانين الى الخارج (٧٨) ٠

فقد كان للهزيمة انعكاس حقيقى على المسرح شارك فيه كل الكتاب ، فحينما تكون هناك قضية مصيرية يكون لها رد فعل واضح ٠٠ ويظهر اتجاه محدد للمسرح ٠ فالمسرح يزدهر دائما مع القضية الملحة على ضمير الكاتب والجمهور ٠٠ فلدينا حدث ضخم وقع فى حياتنا يتمثل فى نكسة ١٩٦٧ وذلك الحديث الذى هز الانسان المصرى من أعمق أعماقه ٠٠فكيف عبر عنه كتابنا ؟ ٠٠ أى كيف لمسه كتابنا معبرين عن آلام الشعب ومعاناته كاشفين زيف الحقيقة التى طالما عاشوا فى خداعها لكن ما حدث للمسرح هو ما حدث لكل ألوان الابداع الأدبى والفنى والفكرى التى تأثرت تأثرا كبيرا بوقوع نكسة ١٩٦٧ ، وما صاحبها من انهيار معنوى وما أعقبها من جمود فكرى وجدانى أدى الى زعزعة الحياة الثقافية الممثلة فى الهياكل والمنطلقات الثقافية التى أوجدتها الثورة ٠

وللتعبير عن النكسة بشكل غير مباشر كان لابد أن يسود الرمز بصفة عامة كل مسرحيات ما بعد النكسة ، وفى بعض الأحيان كانت الرقابة طبقا لتعليمات صادرة اليها تتساهل فى السماح لبعض الاسقاطات والايحاءات المباشرة على سبيل التنفيس عن مرجل البخار الذى كان على وشك الانفجار فى أعقاب النكسة والذى تجلى فى ظواهر متتابعة كان من أوضحها وأبرزها مظاهرات الطلبة ١٩٦٨ ٠

وبدأ المسرح المصرى يفقد دوره الريادى فى الواقع ٠٠ ولم يعد قادرا على الوقوف الى جانب الجديد والدعوة اليه ٠٠ والتبشير به ٠ ولكنه أصبح مكبلا مثل جميع أوجه الثقافة والابداع ٠٠ أصبح ذيلا للأحداث ناظرا اليها من فوق معلقا عليها ٠ وتساقطت أوراق المسرح الجاد ٠

فقد امتدت خيبة الأمل التى سادت مصر الى كتاب المسرح أيضا ٠٠ فى تلك الفترة التى كشفت زيف الواقع السياسى الذى يعيشه المجتمع المصرى المعاصر ظهرت حقيقة خرافة الحياة السياسية التى كان يعيشها الشعب فى مرارة الهزيمة خاصة عند المثقفين الذين حاولوا أن يعبروا عن هذه المرارة بالقلم ٠٠ ولكن الطبقة البيروقراطية مارست نشاطها بمهارة وأصبحت الفترة ما بين عامى ١٩٦٧ ، ١٩٧٠ غنية بالأحداث المؤسفة بعد سيطرة تلك الطبقة على جميع مفاتيح الحياة فى الدولة معلنين شعار « لا صوت يعلو على صوت المعركة » ٠

أما كتاب المسرح الذين حاولوا أن يعروا الحقيقة المرة فقدموا أعمالهم فى أثواب رمزية لتحقيق مآربهم الفكرية دون اظهار لآرائهم الخفيــة ٠٠ فلجأوا الى الرمز للتعبير عن سوءات العصر الذى يعيشون فيه ٠٠ ومناقشة قضاياه السياسية فى مسرحيات واقعية رمزية ٠

ونتناول فى هذا الفصل تحليل عملين هما : **الزجاج** لميخائيل رومان ٠٠ و**المخططين** ليوسف ادريس ٠ لنرى كيف جسد كل منهما قضايا عصره باسلوبه تطبيقا لقول الحكيم :

« أنه ما من فنان أيا كان يمكن أن يتنصل من مسئوليته نحو عصره ومجتمعه ٠٠ وأنا شخصيا لا أستطيع أن أتصور فنانا بهذا الشكل خصوصا فى عصرنا الحاضر » (٧٩) ٠

ولقد وجد كتاب هذا العصر أن خير وسيلة لايصال آرائهم فى فساد الوضع السياسى والاجتماعى أن يخلطوا بين الأشكال الفنية عند بيرخت وبراندللو ٠٠

ان الشعور بالعجز لدى الفرد الذى بمجابهته جهاز السلطة ٠٠ يصبح فى الحال المتهم والجانى ٠ جاهلا ماهية الاتهام الموجه اليه ٠٠ وطبيعة الجريمة التى ارتكبت ٠٠ هذا الشعور الذى كان مميزا للفرد فى ظل حكم الفاشية نتيجة اتخاذ القرارات الكبرى بعيدا عن ممثلى الشعب ٠٠ واستقرارها فى أيدى فئة ضئيلة من القــادة ٠٠ مما يؤدى الى تغريب الدولة عن المواطن العادى الذى يدعوها « بالسلطات القائمة » أو الذين « يجلسون فوق » تلك الفئة التى كانت سببا فى الانكسار والنكسة لمصر شعبا وأرضا ٠ وحاول ميخائيل رومان التعبير عن تلك الفئة وما يجب علينا نحوها ٠ من خلال مسرحيته **الزجاج** ٠

استخدم ميخائيل رومان المسرح للوصول الى أهدافــه السياسية ، فهو من المجموعة التى صبت الرقابة غضبها عليها ٠٠ فقد مر ميخائيل رومان بتجربة السجن الانفرادى يتأمل ما حوله ٠٠٠ ثم خرج للدنيا وعنصر جديد قد تدخل فى تكوين فكره جعله يتأمل الدنيــا وهو مأزوم ٠٠ راح يبحث عن شكل آخر غير السياسة يعبر به عما يدور حوله ٠٠ فوجد فى المسرح ضالته التى افتقدها فى ممارسته للسياسة ٠٠ وهى حرية الفكر والنضال من أجل خلاص الانسان من الضغوط الهائلة الواقعة عليه ٠٠ ومن الأزمة التى تكاد تطحنه نتيجة لكل وسائل القهر والقمع الواقعــة عليه ، ولكى يبث هذه الحرية الفكرية ٠ كان لابد من اللجوء الى الرمز فى تقديم الأعمال التى تقوم على تعرية الوضع السياسى والاجتماعى وخاصة الأوضاع التى أدت بنا الى هزيمة الخامس من يونيه ١٩٦٧ كما فى مسرحية **الزجاج**

التي كتبها في أغسطس ١٩٦٧ « أي بعد النكسة بشهرين ومرارة الهزيمة مازالت في حلق الانسان المصري » .

لقد جاء مسرح رومان مسرحا صعبا ينبع من فكر واع ودراسة عميقة .. وكان يكتب وأمامه هدف وغاية واحدة ينشدها .. وهي تعرية المجتمع وكشف عيوبه ومتناقضاته بما في ذلك تعرية أبطاله وكشف عيوبهم النفسية ... « جانحا الى التعبيرية التي تهدف أساسا الى تصوير أعماق النفس البشرية والى تجسيد مكنونات العقل الباطن » .

وجسد أيضا التنويعات في أساليب القهر والظلم التي يعانيها المحرومون المقهورون فهو يعتبر الانسان هو الانسان في كل زمان ومكان وأعمال ميخائيل رومان تنتمي الى النوع الذي يواجه القهر الواقعي لا الميتافيزيقي وفي **الزجاج** تمتد ثورته لتواجه الزيف داخل بيته وفي الشارع الواسع معا .

يؤكد هذا رأى فاروق عبد القادر :

« ان ميخائيل رومان يقف في قلب تناقضات الواقع بأن نبدو أمام الآخرين نظافا طاهري القلوب لكننا نخفي في داخلنا العفن .. حقيقتنا لا تهم أحدا لكن ظاهرنا هو ما يهم الناس » .

أمام هذه التناقضات يبدأ حمدي في **الزجاج** ثورته التي تطالب بتحطيم الفتارين التي هي رمز لشخصيات في المجتمع سببت في نكسة مصر .. تحطيمها من أجل تطهير الجبهة الداخلية من تلك الفتارين العفنة التي تملأ الشوارع والبيوت بالخوف والفزع هذا من أجل تحقيق الانتصار .. هذا هو الحل لفجر الانسان المصري المقهور وخلاصه من تلك الفئة المستفيدة . وذلك لا يأتي الا بالثورة والمواجهة ..

والزجاج كانت بمثابة الصرخة القوية الغاضبة المستفزة لهذه الطبقة المرفوضة ويختار ميخائيل رومان شخصية حمدي البطل المثقف المقهور رمزا للشعب الذي ينتمي اليه .. بينما زوجته فريدة المتطلعة الى طبقة الأكابر هي رمز لتلك الطبقة المتسلطة التي تظهر أمام الناس بصورة براقة والحقيقة مغايرة للأصل تماما .. تلك الفتارين التي هي رمز للطبقة التطلعية التي أنشأت الفساد في البلاد وتحققت على يديها الهزيمة الساحقة لبلادنا .. تلك الفتارين ذات القهر البراق ، ولكن داخلها العفن والفساد .. هذا العالم المزيف الذي يتكرر تقريبا في كل أعمال ميخائيل رومان :

حمدي : الفتارين يارجال : صفوف صفوف زجاج غير قابل للكسر تربيلكس وسيكوريت .. ولا يمكن تشوف الي قاعد وراه

ولو ضربته بطوبه ولا بشومة لا يتناثر ولا ينكسر هيصيبه فقط
سرطان الزجاج مش كفاية أحنا عاوزين الدمار • الدمار للفتارين •
بالفؤوس بالأجانات الحديد ، بالمفاتيح الصلب (٨٠) •

ان عالم ميخائيل رومان عالم ملىء بالاستعباد والظلم •• كما سيبدو في الفصل الأول •• هذا العالم تتعدد صوره وتتكاثر وتتداخل وتتشابك •• والنتيجة أننا نصل الى عالم ذليل •• عالم خانع لأساليب القهر والقمع التى تقع عليه وتشعره بالمرارة مما يجسد ميخائيل رومان واقعنا السياسى والاجتماعى بصورة رمزية لتحقيق آرائه السياسية •• انه بعد ذلك يتقدم بالحلول التى تساعد على خلاصنا من المرارة برفض هذا العالم كى تقف موقف التحدى أمام الظلم والجبروت حتى ينطلق البطل الى الشارع ويبعث بشكواه الى الناس وبدعوته الى النضال والكفاح مطالبا بالتغيير الثورى وتحطيم الفتارين •

لقد استعان ميخائيل رومان بالرمز فى تجسيد الصراع الدرامى لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية • فاتخذ من حمدى رمزا للشعب المثقف المقهور والطرف الآخر للصراع هى الفتارين الزجاجية رمز الشخصيات المتسلطة على الحاكم والشعب •

تبدأ نقطة الصراع الأولى بين حمدى والفتارين المتمثلة فى شخصية فريدة زوجته •• مع عودة حمدى الى بيته قبل ساعات العمل الرسمية • يدخل بيته متحمسا لكتابة شىء ما •• ولكنه يكتشف قيام زوجته باعادة تنظيم البيت بصورة زائفة لاستقبال زوجات الأكابر اللاتى تبحث من ورائهن عن ترقية لحمدى •• مما يؤكد لحمدى أن زوجته هى أول فاترينة مخادعة فى تنظيمها الزائف المستعار من الجيران •• وتبدأ الزوجة فى استجواب زوجها لحضوره قبل ساعات العمل الرسمية •• وأن هذا مخالف للقانون • وبتكرار استجوابها فى صورة تجسد قهرها للزوج • وهذا ما يجعل الشغالة أيضا تقوم بنفس الدور بحيث تتناوب مع سيدتها فى اظهار عدم الاحترام لحمدى المستسلم :

فاطمة : لما يبقى لك كلمة فى البيت أبقى أقف وأكلمك •••

وهذا يرجع أيضا الى احتقار فريدة من رغبات حمدى ، وخاصة الكتابة التى هى ملاذه من هذا العالم الزائف المستبد •

فريدة : ايه الحكاية (وكأن هذا هو المستحيل نفسه) اياك تكون جاى تقعد على المكتب •

حمدى : فيه قانون ضد القعاد على المكاتب ؟ •

فريدة : (تلحظ قصاصات الورق) مافيش فايده فى الخدامين ·· قرف (تدفع كومة الأوراق من فوق المكتب) ·

حمدى : (يصرخ) بترمى الورق على الأرض ·· (يركـع لجمـع الأوراق ببطء) ·

هكذا كان استسلام حمدى وركوعه بخنوع أمام استبداد فريدة ·· فتلك هى أوراقه التى يكتب فيها ويريد أن يستكمل ما بدأه ·· ويفقد وضوح رؤيته لأنه وضع نفسه فى مأزق :

فريدة : لا ·· بصحيح رجعت ليه بدرى ؟ ·

حمدى : خفت أحسن أغير رأيى من دلوقتى للساعة اتنين ··

فريدة : لا ··· ! ·

حمدى : جيت أورط نفسى ·

فقد ترك حمدى عمله ليضع نفسه فى اختيار جدى لتنفيذ ما استقر عليه · وقرر البدء فيه فورا قبل أن يغير رأيه ، وهو مازال فى مواجهة مع زوجته :

فريدة : (تجمع الأوراق وتضعها فى يد حمدى بما يشبه الاكراه · تمسح أصابعها) ·

حمدى : فريدة أساليب العنف دى هتجيب نتيجة · أنا باحذرك ·

ان الطبقة الزائفة البراقة تستخف بكل ما يكتبه حمدى ·· لأنه لا يشبه أزواج صديقاتها الأكابر ·· وتعقد مقارنة بينه وبين العرضحالجية الذين هم أفضل منه ·· فاهمية هذه المقارنة لديها فيما يأتى به العرضحالجى من لزوميات البيت التى لا يقدر عليها حمدى المثقف المقهور ·· « ويشعر حمدى بأنه هو وزوجته يعيشان فى عالمين منفصلين تماما ·· بل أن هذين العالمين فى حالة حرب قاسية مع أحدهما الآخر · فبينما حمدى ينتمى الى الشعب · تنتمى فريدة الى التطلع الى الانتماء للطبقـة الجديدة من أعـداء الشعب (٨١) ·

تلك هى الطبقة التى تحترمها فريدة · طبقة الأكابر ·

فريدة : نـاس أكابر · خواجات · البيت أورباوى · الأكل أوروباوى · اللبس أورباوى ··

حمدى : قطعة من أوروبا ! ···

فريدة : أنت مش مصدق ! ...

حمدى : معجزة بعد خمس عشرة سنة معجزة ! ...

خمس عشرة سنة هي عدد السنوات التي مرت منذ ثورة يوليه ١٩٥٢ الى النكبية ١٩٦٧ .. استطاعت هذه الفئة أن تجعل مظهرها وحياتها أوروبية فقد حققت من أجل ذلك مكاسبها ومطامعها على أكتاف الثورة .. تلك هي طبقة البرجوازية الجديدة التي نبعت من صفوف الجيش الأولى عقب نجاح الثورة طبقة طفيلية على أعناق المجتمع الذي سلم لهم زمام حكمه .. أما حمدى فهو يسخر من تلك الطبقة مؤكدا ضرورة الصراع بينه وبينهم .

حمدى : لازم زى ما أنا متعصب لحاجتنا هو متعصب لحاجتهم ... ولازم يحصل بيننا صراع ..

هذه الطبقة التي تأكل من مال الدولة بل اعتبرها حمدى سارقة لبيت المال هم وزوجاتهم اللاتى أطلق عليهن « نسوان الانكشارية » التي تنهب وتأكل أموال الأطفال حتى تنقطع بطونها .. هذه السخرية من حمدى يقابلها احتقار من فريدة له لأنه مثقف مقهور مما يؤزم الموقف بينهما مع احساس حمدى بعدم استمرارية العلاقة بينهما تحت سقف واحد فهى تفضل عليه نسوان الانكشارية .

حمدى : (فى عالمه الخاص) زعلان اللى بتقول على عرضحالجى .. دا أنا أجهل وأذل من العرضحالجى ألف مرة .. ومرة .. ومرة تجيب لى ترقية (هامسا) فساد .. فساد متكامل ! .. فساد منظم .. (يكاد أن يبكى) عصابة .. عصابة بتأكل من بيت المال بتخطف طعام الأطفال .

هكذا يجسد ميخائيل رومان وسائل الاستبداد والظلم من خلال استخدامه الرمزى الذى وظفه توظيفا دراميا بين حمدى وفريدة .. فى صراع خارجى درامى أو بين الشعب والطبقة الزائفة التي أهملت مسئولياتها من أجل منفعتها الشخصية ، وبالتالى أدت بنا الى الوقوع فى مأزق الهزيمة فى ١٩٦٧ .. ومن هذه اللحظة تبدأ ثورة حمدى أمام زوجته التي تركت ابنها خارج البيت حتى لا يزعج صديقاتها الأكابر وهو نوع من التفريط فى جزء من حمدى نفسه هذا الابن الذى هو رمز لسيناء التي استولى عليها العدو بعد هزيمتنا .

حمدى : (متفجرا فى صوت كالرعد) الولد طردينه من بيت أبوه ؟

....

حمدى : شرها امتد للطفل البرىء !...

....

حمدى : (فى موجة عنيفة متزايدة) ابنى فى أيدين أجنبية ...

هذا الصراع الدرامى الذى تصاعد بين حمدى وفريدة أو بين الزيف والحقيقة لتظهر من خلاله أزمة حمدى الحقيقية . فقد أصبح لا يعرف ماذا يريد ؟ .. وأنه اذا عرف ذلك فانه لم يكن يعرف الوسيلة التى يحقق بها ذلك . أو أنه كان يعرف ما يريد كما يعرف الطريقة ثم خاف ـ جبن عن حمل المسئولية ، ربما لأنه جبان ـ وهو الأرجح ـ ان الظروف أقوى منه :

حمدى : .... وفجأة اكتشفت ان أنا الكلب . أنا كلب المقاول .. أنا باعمل أيه .. باجرى ورا أيه .. أيه اللى عاوزه .. أيه المطلوب منى .. أيه الشىء اللى اذا ماعملتوش أبقى فعلا كلب ابن كلب .. وعرفت .. أيوه عرفت ـ النهاردة عرفت وعشان كده سبت الشغل .. واشتريت بن وجبت جرى النهاردة عرفت اللى لازم أعمله وجيت أعمله ..

رغم تجسيد هزيمة حمدى أمام قهر فريدة التى تعوق خلاصه وتحرره .. وتسفر المواجهة عن هزيمته .. ولم يقدر التغلب عليها .. الا أنه عرف ما كان يريده .. فيقرر الذهاب الى العرضحالجية ليكتب شكوى يفضح فيها أساليبها ووسائل القهر التى تمارسها ضده .. ويمارسها كل متسلط على شعب مصر ...

ان حمدى فى الفصل الثانى يقرر أن يثور على هذا الوضع الخاص به الذى هو رمز للواقع السياسى والاجتماعى العام .. صمم أن يكتب شكوى ، وينتقل بنا ميخائيل رومان من واقعية الفصل الأول الى تصوير أعماق حمدى الداخلية متتبعا النظرية التعبيرية التى يعرفها ابراهيم حمادة فى معجم المصطلحات :

> ان التعبيرية تهدف أساسا الى تصوير أعماق النفس البشرية والى تجسيد مكنونات العقل الباطن .. ان الانسان الحقيقى فى نظر التعبيريين . يكمن فى أعماق ذاته .. لا فى تلك المظاهر الحسية الخارجية ومن أهم خصائص التعبيرية فى المجال الدرامى : وجود شخصية رئيسية واحدة تعانى نفسية حادة تستأثر بكل الاهتمامات لأنها غالبا بوق المؤلف .. الشخصيات الأخرى تسبح فى جو ضبابى غامض .

فالفصل الأول تناول تنويعات من مظاهر الحياة الواقعية وذلك للدخول فى صلب الأسباب التى أدت الى عقدة البطل النفسية ومنها سينطلق :

لا بأس أن يكون المشهد الأول من المسرحية التعبيرية من مشاهد الحياة الواقعية ‥ وذلك بتيسير الدخول فى الموضوع وعرض العقدة النفسية التى سينطلق منها البطل كالرصاصة ليندفع فى المناظر الكثيرة التالية الى مصيره (٨٢) ٠

وحين يقرر حمدى كتابة الشكوى ‥ يذهب الى العرضحالجية ‥ وينتقل حمدى الى الشارع الواسع ميدان الأوبرا ‥ وهناك يشك العرضحالجية فى أمره ويخشونه ‥ فربما كان مخبرا‥ أو من المباحث ‥ أنهم يخافونه ولا يعرفون سببا للخوف ‥ هكذا كانت تركيبة الناس فى الشارع المصرى الخوف والشك فيما يحيط بهم ‥ فى كل وجه غريب ينظر اليهم ، وذلك تحت وطأة قانون الطوارىء الذى جثم على الشارع المصرى ٠

حسام : فكرك مباحث ٠٠٠

محمد : هو أنا شفته ٠٠٠

حسان : احنا بنعمل حاجة ضد القانون ؟ ٠

صورة تجسد الخوف الذى يسود المجتمع والناس بعد الهزيمة ‥ والسبب سواء أكان مجهولا أم معلوما فهناك قوى خفية تسيطر على العالم وتتحكم فيه ٠

وحين يقترب حمدى من العرضحالجى طالبا كتابة شكوى له ولكن بدون عنوان فانه يثير غضب العرضحالجية والجمهور فى صفهم أيضا ‥ فالمنطق يقول لابد من العنوان :

حمدى : اللى كاتب له الشكوى هتوصل له حتى ان ماكتبتش اسمه عليها ولا العنوان ٠٠٠

الجمهور : (بقلق) مخ واحد بمخ الثلاثين مليون ! ٠٠٠

ان هذا الواحد الذى يتوجه اليه الجمهور هو حمدى المثقف الذى بدأ يعرف ماذا يريد ؟ وخاصة فى هذه الشكوى التى يطالب بها ٠٠٠ أنه يمكن الآن أن يقود الثلاثين مليونا : تعداد مصر فى ذلك الحين ، الا أن أصرار العرضحالجى بعدم الكتابة الا بالعنوان ٠ هذا الاصرار الناتج من الخوف

داخلهم . فكيف يكون حمدى موظفا ولا يعرف الكتابة .. فحين قدم اليه قلمه اكتشف عجزه عن الكتابة .

حمدى : (فى صوت ضعيف) أنا .. أنا بطلت أستعمله لا فيه حبر .. ولا عاد فيه فايدة .. حبره جف من زمان .. ومُوش بتاعى .. وحتى أن كتب الكلام بيطلع منه فارغ .. لا بيتفهم ولا منه فايدة عجز يمكن ...

يصور حمدى جهله للعرضحالجية وللجمهور .. هذا الجهل النابع من عدم معرفته ماذا يريد .. أو كيف يعبر عنه .. وحين يتجاوب الجمهور مع حمدى فى مقصده .. يبدأ تحقيق هدفه فى اتحادهم وتكتلهم فى صراع موجة ضد الفتارين التى هى رمز الطبقة المتعفنة ويقدم صورة من هذه الفتارين .

حمدى : فاترينة من صحابى ، كان مدير كبير اترفت .. قلنا لازم حرامى .. قلنا عليه العوض قعد فى البيت .. كام يوم اتعين بعدها مدير أكبر مما كان ياسلام .

نموذج من النماذج البراقة هى التى دفعت حمدى الى النزول للشارع الواسع ليقود الجماهير فى صراع ضد الفتارين متخذا صورة البطل المحورى. راويا للجماهير زيف العالم المخادع ، ومعريا لأساليب القهر والاستبداد . ومن هذه التعرية تمتلىء الجماهير حماسا للذى أظهر لهم الحقيقة . تلك الجماهير مهما كانت بساطتها الفكرية فهى تفرق بين الحق والباطل ، بين الزيف والحقيقة فالبريق أو اللمعان لم يعد يخدعهم :

الفتوة : كله فاهمينه . ولا بنقرأ جرايد كمان .. أحنا الأهالى من غير قراية خالص نعرف كل حاجة لازم نعرف كل حاجة..زى الأعمى لازم يتعلم يمشى فى الشوارع من غير ما يشوف ، ساعات تقرا كلام اللى كاتبه عاوز يخمنا نموت عليه من الضحك والسهرة تبقى على قفاه .

ويشعر حمدى بصدق الموقف حين يتقرب منه الفتوة والجماهير لتحقيق أمل حمدى ..

الفتوة : انت خايف منا ؟ هو احنا أجانب..دا احنا أهل..ولاد عرب زى بعض .

الجمهور : وايد واحدة ضد الظالم والمفترى ..

الفتوة : قول اللى فى ضميرك واللى من نصيبك يصيبك .

هذا ما تمناه حمدى أن يمتلأ الجمهور بهذا الحماس ٠٠ فأخذ فى تعبئتهم بالحماس مؤكدا عظمتهم أمام ماضيهم الأليم الذى تغلبوا عليه بالثورة فى ١٩٥٢ :

حمدى : يا أهل مصر ! ٠٠ يالى ضربتم فاروق ابن السلالة الخديوية ! ٠٠ رحتوا فين ! ٠٠

الجمهور : (صارخا) احنا هنا ٠٠ موجودين ٠٠

لقد استطاع حمدى بحماسه أن يقود الجماهير فى تكتل عظيم من أجل صراع المواجهة مع الفتارين ٠٠ ولكن فريدة تخترق الصفوف من أجل أن تفرق بين حمدى وجماهيره ٠٠ الا أنه يكشف زيفها وحقيقتها أمام الجماهير مؤكدا أنها فاترينة أمام الغرب عطر وملاك وفى غرفة النوم عرق وعفن ٠٠ ولذا يمنع حمدى الجماهير من الاقتراب منها أو مساعدتها ٠٠ ثم يعاود تعبئته لقوى الشعب بالحماس ضدها وضد أمثالها من الفتارين :

حمدى : جميع جدعان العرضحالجية فى بر مصر ٠٠ كله يكتب حالا ٠٠

الجموع : الشكوى ٠

حمدى : من صنفها يارجال فى البلد ألوفات ٠

الجموع : ادينا العنوان ٠٠٠٠

حمدى : ميكروب ٠٠ سم زرنيخ طاعون ماشى فى الشوارع فى العماير فى كل حته ٠٠ الفتارين يارجاله صفوف ٠٠ صفوف زجاج غير قابل للكسر الدمار للفتارين ٠ بالفؤوس بالأجانات الحديد ٠

٠٠٠٠٠٠

حمدى : الفتارين غرقت المكاتب على الأرض فى الممرات جوا دورات المياه٠

هكذا صب حمدى غضبه وثورته على الفتارين التى لابد من تحطيمها لتطهير الجبهة الداخلية ٠٠ ثم الخروج من أزمة النكسة بلا خوف أو زيف ، ان هذه الدعوة بمثابة العدو الخارجى (الفتارين) بالنسبة لحمدى ٠٠ وفى نفس الوقت هى دعوة ليقهر التركيبة النفسية الداخلية التى تتمثل فى الخوف من الفتارين :

حمدى : كل واحد منكم يارجال ٠٠ حذار أن يخاف ٠٠ لا ينتظركم بعد الخوف الا الموت ٠٠ حذار أن نخاف ٠٠ أول ما تقابل واحد حذار أن تخاف ٠٠ بص من ورا الفاترينة ٠٠ بص له من ورا

الابتسامة القذرة والتقرير الكاذب ، والتحية المنافقة (صارخا)
أضرب الفاترينة بقبضة من حديد · حذار واحد منكم يخاف ··

......

حمدى : كله يكتب مهدور دم كل الى يعمل فاترينة ·· مهدور دمه هو وكل الى يحميه الى يوم القيامة ·· مهدور دم كل الى يقدم له جرعة ماء أو لقمة عيش ·· اكتبوا ·

الجميع : انتهى ·· ملينا العنوان ···

وهنا يصل حمدى الى ذروة صراعه ضد الفتارين ببث دعوته النضالية ضدهم ولذا يكشف للجماهير العنوان :

حمدى : الى كافة كافة عموم أهل الوادى ·· فى الحقول والجناين ·· والغيطان والمصانع والمكاتب والمزارع والصحارى الى كافة عموم كافة الفلاحين والأفنديات والحاضر يعلن الغايب ·· انطلقوا يارجال ·· طيران سابقوا الريح على الخيول والمراكب والجمال وصلوا المراسيل لازم عموم الخلق تجهز فورى ! ·· بكره يوم الانتصار ··

هكذا يقدم ميخائيل رومان الحل الفورى للانتصار بتعرية عالم الزيف والدعوة من أجل النضال حتى يظهر فجر الخلاص ·

وكان من الأفضل لميخائيل أن يقف عند نهاية المنولوج السابق لحمدى ولكنه استكمله لينقذ زوجته ويرفعها من سقطتها ·· ان حمدى مواطن عرف طريقه وكشف عالم الزيف ، لكن من الصعب بل من المستحيل أن يخرج زوجته من عالمها العفن بهذه البساطة ·

ان الصراع بين الفكر والعقل هو ما قدمه ميخائيل فليست الحرية أن نفكر وانما أن نفكر ونفعل ·· ولقد فكر حمدى طويلا وكتب كثيرا ·· ولكن دون جدوى ، ولم يكن ايجابيا الا حين دعا الى تحطيم الفتارين فى نغمة (ميلودرامية) الى حد بعيد ·· ولكنها تضع الحل أمامنا لمأزق هزيمة ١٩٦٧ حتى عبور ١٩٧٣ (٨٣) ·

ان شخصية حمدى فى الزجاج هى شخصية البطل التراجيدى الذى يثور على القهر منذ تركه العمل ·· وعودته للبيت · فكلاهما أمران فيهما تحد من حمدى للقيود التى تحاصره ·· وفى صراع حمدى ضد فريدة تتضح صورته الضعيفة المستسلمة لأساليب القهر ·· وهنا تأتى سقطة البطل ،

ولكنه يقرر أن يكون بطلا محوريا ايجابيا فيخرج الى الشارع باحثا عن الحل لأزمته وطريق الخلاص من سقطته التى يحفها الأسى ٠ ولكن مواجهته مع الجماهير وتعريته للعالم الفاسد المخادع وتحمله الدفاع عن المقهورين مع دعوته للنضال والخـلاص من الفتارين ٠٠ ينجح حمدى فى هذه التعبئة وينجح فى تحطيم زيف زوجته ٠٠ بل وينجح فى تحطيم الخوف فى نفوس البسطاء ٠٠

لقد استطاع ميخائيل رومان أن يجعل حمدى بوقا لأفكاره السياسية واختياره لشخصية حمدى من بين المثقفين جعل حله للمشكلة مقبولا ٠٠ فقد جاءته كلمـاته متسـقة مع تصـورنا لشخصيته ٠٠ ومتسقة أيضا مع اللحظة الدرامية والتاريخية التى يدور فيها الحدث (٨٤) ٠

أما اللغة التى استخدمها ميخائيل رومان **فى الزجاج** فليس بها أى محسنات بل استخدمها كتعبير نثرى كما تستخدم لغة الحياة اليومية ٠٠ وذلك لانه يريد معالجة مشكلات يومية يفرضها هذا المجتمع على المواطن العادى ٠٠ بل أكثر من ذلك ٠٠ فقد أصبح النثر هو اللغة المناسبة للتعبير عن الصراع الاجتماعى فاللغة البسيطة غير المصقولة ، تعتبر عادة لغة تلك الطبقة ٠

وحين قدم يوسف ادريس مسرحية **المخططين** فى عام ١٩٦٩ معتمدا على الأسلوب التجريدى لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية التى أدت بنا الى نكسة ١٩٦٧ ٠٠ وفيها يبتعد تماما عن الدراما الكلاسيكية ومفاهيم الحبكة والشخصية والتطور ٠٠ معلوما أن التجريد هو الساحة التى ينتهى اليها الرمز فى كل عمل فنى ٠٠٠ والحدث الدرامى فى **المخططين** يستمد مضمونه الفكرى فى نقاش القضايـا الفاشية والديكتاتوريـة والنفـاق والسلبية والديمقراطية المنعدمة ومراكز القوى وتزييف الحقائق وكلها قضايا تتجسد بأسلوب فنى درامى بعيد عن المعالجة المباشرة التقليدية التى غالبا ما نجدها فى المسرح السياسى ٠٠ **فالمخططين** من الأعمال التى تنتمى الى المسرح ذى الاسقاط السياسى ، فهى تهاجم النظم الشمولية وفيها البطولة معقودة لشخصية واحدة هى الزعيم أو الأخ ٠٠ الأخ الذى يكشف زيف الحقائق وآرائه التى نشرها بين الناس ٠٠ معلنا خلاص البشر فى أى مجتمع اذا اختاروا بمحض حريتهم نظامهم الخاص به ٠٠٠٠ فالشخصية هنا ليست بمفهومها التقليدى ٠٠٠ بل اعتمد على تقديم الرمز مجردا لها ٠

ويبتعد يوسف ادريس فى **المخططين** عن أسلوب الواقعية فى تجسيد مضمونه التجريدى الذى يحاول بلورة موقف الانسان فى ظل الحكم الفاشى

فى أى مكان وأى زمان ·· وخاصة عندما يقوم بائعو الوهم المنتفعون به باعداده ·· متبعا المنهج التعبيرى الذى يركز على مهمة الأدب كمحرر لروح الانسان من الواقع التقليدى مستعينا بالأساليب الفنية الجمالية من اضاءة أو شرائح أو صور مرئية ·

فالمسرحيــة التعبيريــة تقوم على شخصية محورية تمر بأزمة نفسية ومحنة وجدانية تلك كما فى شخصية الأخ فى **المخططين** والذى يرمز للزعيم· أما الشخصيات التى تحيط به فهى شخصية نمطية بسيطة فالمؤلف يطالعنا بمجموعة من الأنماط الغريبة ذات الأسماء التى تحمل رموزا (أهو كلام ـ فركة كعب ـ د · على الريق ـ ٥٦ غريبة ـ طعمية) وتلك هى الشخصيات التى أحاطت الزعيم ترتل أفكاره وآراءه ·· فالأخ يرمز الى شخصية الزعيم الحقيقية عبد الناصر ·· والأسماء الأخرى هى رموز لحاشيته أو ما أطلق عليهم فيما بعد بمراكز القوى ·

ويناقش المؤلف الأوضاع السياسية والاجتماعية ، وكيف أدت بنا الى وقوع نكسة من خلال تتابع الأحداث من خلال علاقــة الأخ بجماعتــه المخططة ، وهو تتابع يبدأ باستعراض علاقة الأخ بجمــاعته ما قبل الثورة الزعيم هو الكل والآخرون لا أحد ··· الكل فى طاعة وولاء له ·· الكل يحمل له الثقة الكبرى فى أفكاره وآرائه التى انساقوا وراءها ·

ويستعرض المؤلف العلاقة فى عهد ما قبل الثورة الى ما بعد النكسة من خلال تتابع لا يلتزم فى بساطته وتلقائيته بأى قواعد معينة ، أو تماسك فى الحبكة · بل هى أقرب الى حلقات السلسلة :

فنلاحظ الأخ فى الفصل الأول يعلن فى اجتماعه بأن اللحظة قد حانت للظهور علنا للناس ·· ونشر أفكاره ومبادئه ·· ويستعرض تلك الأحداث بايحاءات رمزية نستدل بها على الحدث الذى يتبعه :

الأخ : اجتماعنا الليلة يا اخواننا مش أول اجتماع ، بقالنا سنين وسنين بنجتمع انما ده أخطر اجتماع ، عارفين ليه · لأن ده هو الاجتماع الفاصل ، الاجتماع الى حينقلنا من تحت الأرض لفوق الأرض من السرية للعلانية من ايمــان مخبيينه فى صدورنا الى مبدأ مفتوح ومعروض لكل الناس تؤمن به ·

اعلان صريح من الأخ بضرورة الظهور للناس من أجل انقاذهم بنشر أفكاره ومبادئه التى لقنها لجماعته ، والتى لابد من اقناع الناس بها من أجل سعادتهم ·· فالعالم يصرخ من الدمار والفوضى والحروب ولابد من تفجير

الثورة وخروج الزعيم وجماعته الثورية للامساك بزمام القيادة من أجل انقاذ البشرية الضائعة :

الأخ : الحل ايه أهو كلام ؟ ٠٠٠

أهو كلام : لازم العالم يتخطط يتحدد ٠٠ لازم الانسان يحدد كل حاجة حتى نفسه ٠

هذه الأفكار التى رسمت فى وجدان الجماعة لابد من ترسيخها أيضا فى وجدان الناس وعقولهم من خلال نشرها على نطاق واسع ٠

فركة كعب : بس كده ٠٠ ده أنا أقلعه وأقلع جلدى ٠٠ أقلع أفكارى ومعتقداتى أقلع مخى كله ٠٠ وليحيا التخطيط ٠٠

طعمية : من عينى دى أبيض ٠٠ ومن عينى دى أسود ٠٠ وأيدى خط ورجلى خطوة وقلبى الأخ ٠

ايحاء رمزى للعلاقة بين الزعيم وأفراد جماعته السرية ٠٠ قيادة فاشية فهو الكل ٠ والآخرون لا وجود لهم ولا كيان الا به ٠٠ راضخون تماما لعبقريته انتظارا لانتهاز الفرص المواتية ٠

ومن أجل الظهور للناس والانتشار لمبادىء وأفكار الأخ لابد من اعلان الثورة والاستيلاء على مؤسسة السعادة لتحويلها الى مؤسسة السعادة الحقيقية بعد بث أفكار ومبادىء التخطيط ، الآراء الشمولية التى سوف تحقق السعادة الحقيقية للناس كما يظن الأخ فقد تكون رمزا لاندثار الملكية واعلان الجمهورية ٠ لقد نهج يوسف ادريس أسلوب برانديللو فى عملية الاستيلاء مستخدما منهج المسرح داخل المسرح كما جعل جماعة المخططين يصطفون بين الجمهور الذى يمثل الشعب لكسر الايهام المسرحى فهم جماعة من قلب الشعب ويبحثون عن سعادة الشعب ٠ الى أن تشتد الفاشية الى أقصى مداها فكل الانتهازيين والمستفيدين يحققون كل مكاسبهم المادية أما الحرية والديمقراطية فهما منعدمان تماما أو لم تعد ذات أهمية ٠٠ حتى رئيس مجلس ادارة السعادة الكبرى حين استولى المخططون على كرسيه وتم عزله يعلن انضمامه اليهم بكل فخر :

الأخ : متأسف ٠ أحنا ما بنشغلش الا المخططين اللى زينا ٠

ر ٠ م ٠ أ : طب ما أنا زيكم ٠٠٠

الأخ : أنت لابس سادة ٠٠٠

ر · م · أ : مين قال كده ·· دا من فوق بس وحياتك ·· انما أنا من زمان (يخلع جاكته) متخطط زيكو تمام ·· هو أنا عبيط دا أنا قلبي كان حاسس ·

د · علي الريق : أحنا لا يمكن نشغل الانتهازية اللي زيه ··

الأخ : مين قال كده ·· مين قال أحنا مانشغلش ونستفيد منهم ·· دا أحسن شغل تأخده من الانتهازية دول ·

ويشير الأخ للجميع بالتحرك لتنفيذ تخطيط العالم · كل حسب موقعه ومركزه الذي حدد له ··

« وهكذا يخطط العالم أجمع ·· والفكرة تبدأ مجرد ايمان فى قلب انسان واحد · ما يلبث ان يعتنقها نفر قليل من المؤمنين المخلصين ·· » ·

كلمة يختتم بها يوسف ادريس الفصل الثانى · فيه من السخرية والمرارة بتبعية الجماعة بآرائه فى طاعة دون مناقشة ·

وفى الفصل الثالث يستعرض المؤلف بالصور والشرائح العالم كله وقد تخطط ·· تلك هى أساليب المنهج التعبيرى كما سبق ·· فهذا المزج الفنى والجمالى لكى يحقق الشحنة الدرامية والجمالية التى تصل الى عقل المتفرج ووجدانه بأسلوب مكثف يجعله يحس بنبض مضمونه الفكرى على الرغم من الأسلوب التجريدى المتبع ·

وتظهر شخصية الأخ مهمومة داخلها الاحساس بالهزيمة هكذا بلا مبررات درامية من داخل النص ·· اذن هناك هزيمة فعلية يتهرب المؤلف من اعلانها ·· ولكنها مستنبطة من أحداث المجتمع فقد أدت الى مشيب الأخ وانقلابه ضد الأفكار والآراء التى وثق الكل فيها ونشرها فى العالم ·· ولكن الاحساس بالهزيمة أثار قلقه وحيرته من أجل اظهار الحقيقة · تلك الحقيقة التى توهمها الناس فى أفكاره وآرائه بينما هى خدعة كبرى عاشها الناس تأليها للبطل المعبود ·· دون حوار ديمقراطى فأصبحت مأساة فى نظر الأخ ، ولابد من ازاحة الستار عن تلك المبادىء التى كفر بها ·· رغم انه بداية كان شديد الثقة بها الا أن تراجعه لم يكن مستحبا لدى أفراد جماعته التى تألقت فى مواقعها بنشر هذه الأفكار ·

الأخ : أنا كنت عايز أنتصر ·· ولا واخدها معركة ·· أنا كنت عايز الحقيقة ، وكنت فاكر ان السعادة الحقيقية مش حاتحصل الا لما يتخطط العالم ·

لقد ظن الأخ أن أفراد جماعته سوف يعاونونه كما سبق بالغاء التخطيط ·· ولكن أقرب أفراد المخططين للأخ يحذره من الافصاح بمثل

هذا الكلام فى اجتماعه مع جماعة المخططين خوفا عليه من مراكز قونهم التى أصبحت ذات قوة ونفوذ تمكنهم من القيام بأى عمل ضده :

الأخ : أنا حـايهمنى منهم ٠٠ ولا حتى منك ٠٠ دا أنا اللى عـاملهم ٠٠ وعاملك ٠٠ دا باشارة منى تبقوا مجلس ادارة العالم كله ٠٠ وبرضه باشارا يبقوا ولا شىء ٠٠ انت نسيتى أنا مين دنا الأخ ٠

وفى الاجتماع يقع المحذور حين تبدأ اللحظة العصيبة بين الأخ وجماعته محاولا الافصاح عن حيرته ، ويطرح عدة تساؤلات تحمل الايحاءات والرموز عما يدور فى المجتمع :

الأخ : مؤسسة السعادة الحقيقية بس مش للناس ٠٠ ليكم أنتم واضح جدا أنكم سعدا ومبسوطين وموزعين مناطق النفوذ وكل شىء رائع فى نظركم ٠٠ حـدش منكم سأل نفسه هل السـعادة الحقيقية اتحققت للناس ؟ هل الناس سعدا فعلا ؟ دى عندكم مش مشكلة ٠٠ انما عندى أنا هى كل المشكلة ٠٠ الليلة دى اجتماع فاصـل ٠٠ وعايزكم تعاونونى ٠ بالضبط زى أول يوم ظهرنا للناس فيه ٠٠ وبقينا علنى ٠٠ احنا بالتخطيط حققنا الخطوة الأولى ٠٠ كان لازم « السادة » تزول كان لازم العالم يتخطط ٠

ان كلمات الأخ بما فيه من تعرية لأصحاب النفوذ الذين ركبوا الموجة لانتهاز الفرص وتحقيق مطامعهم الشـخصية بل وكانوا العـامل الأول والرئيسى فى هزيمة المجتمع الايقـاع به فى نكسة ١٩٦٧ مؤكدا موقفهم الانتهازى المتسلط من خلال هذه التلميحات الرمزية ٠

ر ٠ م ٠ أ : واجبنا النهاردة دا نحافظ ع اللى حققناه ٠٠ انه يستمر ٠٠ انه يبقى فى أمان ٠٠٠ اننا نبطش بأى واحد يفكر فى هدمه ٠٠ أى واحد حتى لو كان الواحد منا ــ لأنه ساعتها يبقى خرج عنا يبقى خالفنا يبقى يطعنا ٠٠ يبقى بيهد كل اللى عملناه يبقى بيهدنا احنا ٠

تناهض الجماعة الأخ بل وتسخر منه ٠٠ بعد أن كانت ترتبك لمجرد النظر اليه فتأتى ثورة الأخ على هؤلاء المستفيدين من مراكزهم :

الأخ : أنا باين زعيم عصابة مش زعيم مخططين ٠

لقد أثار الأخ لدى المخططين السخريـة لهدمه أفـكاره التى آمن بها واعتنقوها عنه ٠٠ ومازالوا يستقطبون منافعهم فى صورة الزعيم المعبود ٠٠

الأخ : أنا اللى عاملكم ٠٠ كلكم يا أعضاء مجلس ادارة العالم ٠٠٠

ر ٠ م ٠ أ : انت عملتنا مخططين صحيح بس برضـه احنا الى عملناك زعيم فاحنا العالم ٠٠ وأنت الزعيم ما بنقولش حاجة بس احنا العالم فاهم يا أخ ٠

لم يتوصل الأخ الى حل لمشكلته مع رجال جماعته ولذلك يقرر الخروج الى الناس باصرار عازما على قول الحقيقة ٠٠ انه ايحاء رمزى باعلان تنحى الزعيم بعد النكسة يوم ٩ يونيه ١٩٦٧ حتى يترك الأمر لرجاله أصحاب السلطات والنفوذ فى مواجهة مع الشعب :

الأخ : رايح للناس ٠٠ الناس الأشراف ٠ والأنضف من مجلس ادارتهم ٠٠

هذه اليقظة التى أراد الزعيم أن يكشفها لشعبه من خلال ارتدائه الملابس السادة متخليا عن رداء التخطيط ٠٠ الا ان الشعب ظن بأنه رجل خائن وسلمه الى جماعة المخططين ٠٠ لقد عاد الزعيم للحكم تحت ضغط الشعب ٠٠ الشعب الذى لم يعرف زعيما غيره فى الأمة بأكملها ٠٠ ولذا لم يدرك الشعب صحوة الزعيم ضد المخخطين وفقدانهم للسعادة مما زاد من حسرة الزعيم بل وزاد مراكز القوى سلطة وطغيانا :

المـاظ : وليه ماحكمتهوش بتهمة الخيانة ٠٠

ر ٠ م ٠ أ : أظن الى حصل لك دا يخليك تفكر ألف مرة قبل ما تكلمنا عن الألوان المتعددة ٠

٠٠٠٠٠٠

ر ٠ م ٠ أ : لا ٠ اسمحلى بقى ٠٠ أدى أنت حاولت تروح للناس تقول لهم الحقيقة رفضوك الناس ٠٠ الأرض كلها رفضتك ٠٠ الأرض كلها مخططة ٠٠ بيتهيأ لى مدام مالكش مكان فى الأرض لازم تروح السما ٠

> ان خطأ مجتمع المخططين لا يكمن فى فكرة التخطيط نفسها ٠٠ وانما فى القـائمين عليـه ٠٠ من الذين تحولوا الى جماعة منتفعين بالتخطيط ٠٠ وليس الحل هو رفض المبـدأ ــ ولا القول الأجوف أن المبدأ على صواب والتطبيق دائما على خطأ ــ وانما فى ايجـاد الحـلول للتطبيق الصـائب للمبـدأ الصائب (٨٥) ٠

فالزعيم أصبح فى قبضة حاشيته فهم يتكسبون بمبادئه وآرائـه بالبطش والعنف ٠٠ ان ثورته ضد التخطيط من أجل تنوير عقول الناس نحو ألوان متعددة أخرى ٠ أو الحرية فى الاختيار لتلك الألوان التى قد

تكون رمزا للنظم البديلة للنظم الشمولية ‥ قد تكون دعوة من المؤلف الى تغيير مسار حياتنا السياسية باللجوء الى النظم الليبرالية ‥ فهى رغبة من المؤلف الى تحريرنا من المبادىء الاشتراكية التى فرضت علينا منذ أوائل الستينيات وكانت سببا فى انفصال الوحدة بين مصر وسوريا لابد من أن تبدل بنظم تحقق السعادة للناس ، وفى محاولة الأخ للخروج الى الجماهير فى خطبة ثورية تعرى الأوضاع السياسية والاجتماعية ويحرر الناس من التخطيط وأوليائه :

الأخ : وزى ما خليتهم يؤمنوا حاخليهم يكفروا بالكذب ويآمنوا بالحقيقة المخنوقة هنا ‥ اللى بتخنقوها عن عمد ‥ حاحررها وأخليها لكل الناس ٠

وفى محاولاته الخروج بهذه الحقيقة للناس تبدو مكيدة من جماعته بتعالى الميكرفونات بتسجيلات لصوت الأخ بمبادئه الموجهة للعالم ٠ لم يلتف له أحد ‥ ظلوا كما كانوا مؤمنين بالصورة التى كونها له أتباعه فى مخيلتهم ‥ ظلوا كما كانوا حريصين على الوهم القديم والمثل ٠ فقد استطاعوا أن يمنعوا صوته الحقيقى من أجل استمرار النظام الزائف الذى يمنحهم السلطة والسطوة تحت شعارات التخطيط وصب الناس فى قوالب يستحيل الخروج منها ٠

الأخ : كنت غلطان ‥ أنا أعترف ‥ لقد أخطأت ‥ كان العالم فى
الميكرفونات : الويل كل الويل لمن يفكر فى معاداة طريقنا ‥

ويظل المخادعون بالميكرفونات يطمسون الحقيقة التى حاول الأخ كشفها ويتركون جميعا الأخ محطما ويتجهون متطلعين بوجههم فى تأليه صورة الأخ :

ر ٠ م ٠ أ : أنت معجزة العصر وكل عصر ٠

د ٠ على الريق : مؤسس وكالة المخططين فى العالم ٠

طعمية : ومانح السعادة للغلابة والمساكين ٠

أهو كلام : وزعيمنا وقائدنا ‥

٥٦ غريبه : ومعلمنا ٠

فركة كعب ومثلنا الأعلى ومانحنا البركة ٠

المـاظ : وحبيبنا وحبيب الدنيا لأبد الآبدين ٠

هكذا كانت صورة مراكز القوى تجاه زعيمها الأخ ·· فقد أحاطت به ومنعته أن يتم أى حوار ديمقراطى بين الحاكم والشعب ··

> ان هذه الجماعة ذات النفوذ و السلطة فى المجتمع تستميت لقطع هذا الحوار الذى يهدد كيانها ووجودها ·· فهى تقدس الزعيم ظاهريا أمام الجماهير ·· لكنها فى الحقيقة تستخدمه كأداة لتحقيق أغراضها ·· ومن هنـا كانت المخططين منطقية الحوار الديمقراطى منعدمة تماما (٨٦) ·

لقد هيمنت تلك الفئة على أنفاس الشعب المصرى سياسيا واجتماعيا واقتصاديا منذ بداية النظام الاشتراكى فى أوائل الستينيات حتى أواخر العقد لقد ظلت زمام الأمور فى أيديهم ولذلك نجد أكثر الأعمال التى قدمت فى تلك الفترة تناولت مفهوم الزعيم المصيب الذى يتجلى عن الخطأ وحوله شرذمة من المنتفعين ·· وجاءت النتيجة أن معظم مسرحيات هذه الفترة عبارة عن ملحق تفسيرى للحدث الذى وقع للمجتمع ·

فى مسرحية المخططين يقدم يوسف ادريس دراما فكريـة مجردة ، لا تعتمد على بناء الشخصية أو على اثارة المشاعر ·· وتبتعد عن مسرح العبث وعن المسرح الانطباعى وعن مسرح المناقشة التى ترتدى ثوب الدراما مثل برنارد شو ·· كما أنه يعود بنا الى ما سبق وطالب به فى بداية الستينيات نحو مسرح مصرى · والاستفادة من بعض أشكال المسرح الشعبى المصرى بهدف تأصيل تقاليد المسرح فى التربة المصرية ·· ويحاول المؤلف بالمخططين أن يستكمل محاولاته نحو التطبيق العلمى لنظرية بدأها مع الفرافير ·· وفى هذه التجربة يجد المؤلف تماما الحبكة التقليدية ويلجأ الى نمط القصة الشعبية البسيطة التى تتوالى فيها الأحداث ببساطة وتلقائية دون الالتزام بأى قواعد معينة ·

كذلك اعتمد على مجموعة من الأنماط الغريبة ذات الأسماء المستفزة كما فى الكوميديا الشعبية كشخصيات رمزية فى حوارات كاريكاتورية ·· حتى شخصية الزعيم لم يختلف اسلوبه فى الحوار عن جماعته فى الفصل الأول ، ثم يتماسك حواره ويسيطر عليه فى الفصل الثانى حيث أصبح رمزا للزعيم الآمر النـاهى بديكتاتورية ·· تلك الشخصية التى حاول يوسف ادريس أن يجعـل منها شخصية حائرة تبحث عن الحقيقة فقـد أصابها تغيير مفاجىء دون مقدمات درامية ·· والمؤلف قد حجب عنا التجربة الدرامية التى أدت الى التغيير مكتفيا بتقديم نتيجة التجربة على لسانه وترك للمتلقى استنتاج أسباب التغيير من أحداث الواقع وحاول المؤلف أن يجعل من شخصية الأخ شخصية مأسوية فأتت غير مقنعة لأن فقدان الشخصية للتجربة الدرامية التى أدت بها الى التغيير يفقدها أهم ملامحها ·

ورأى محمد عنانى فى المخططين :

كوميديا الكاريكاتير ·· المؤلف هنا يعالج موضوعا سياسيا صريحا ولكنه يقبحـه على أسس كاريكاتوريـة أى على أساس التصوير الذى يعيد اقامة العلاقات بين أجزاء الشىء الواحد وفيما بين الأشياء بعضها والبعض ·· بحيث يبدو بعضها مسخا · والبعض الآخر مثالا محالا ·· وذلك كى يسخر ممن يتصورون أن للسياسة قوالب ثابتة أو مناهج جامدة (٨٧) ·

ان الصراع الذى تناول التجسيد الدرامى بين الأخ وجماعته المستفيدين من التخطيط هو صراع باهت راكد ·· فحين أراد الأخ التغيير للنظـام الشمولى كان الأوان قد فات ··· وذلك يجعل المشكلة الحقيقية فى تناول هذه القضايا تكمن فى تجريدها الكامل ·· السعادة هنا شىء ميتافيزيقى مجرد والحلم والأمل شىء ميتافيزيقى مجرد ، والحرية الفرديـة والألوان المتعددة شىء ميتافيزيقى مجرد ·· ما من فكرة مجسدة أو مكتسبة بلحم الواقع ودمه · فنحن نهيم فى تجريدات كاملة من البداية حتى النهاية ·· على الرغم من بعض التلميحات النقدية لبعض جوانب المجتمع ·· فجاء صلب الفكرة نفسه نسيجا ذهنيا خالصا ، هو أشبه بمقالة سياسية صيغت فى عبارات حوارية ·

اذا كان الفنان من حقـه دائما أن يقدم للنـاس ما كان لوكاتش يدعوه بموقفه من العالم أو نظرتـه الى الحياة ، فمن حقنا عليه وخاصـة من طراز يوسف ادريس الذى لا شك فى صدقه واخلاصه وحبه للبشر ـ أن نطالبه بالنفاذ الأعمق الى طبيعة الأزمة الحقيقية فى هذا العصر وأن نطالبـه بالتصوير الأدق ، بعيدا عن التهويمات الميتافيزيقية المجردة لهموم الناس وأحلامهم المهيضة ومطامحهم المحلقة » (٨٨) ·

●●●

خاتمـــــة

من هذه الدراسة يتضح لنـا أن المسرح المصرى فى الفترة ما بـين ١٩٥٢ ، ١٩٧٠ كان ظاهرة سوسيولوجية أكثر منه ظاهرة درامية فنيـة خالصة ٠٠ فعلى الرغم من المحاولات الجادة التى سعت الى تجديد الشكل الفنى ، وامتداده لعناصر مستمدة من التراث الشعبى المصرى ٠ فان كل هذه المحاولات ظلت بمثابة الزخرفة الخارجية التى لم تؤثر تأثيرا فعالا فى فحوى المضامين الاجتماعية التى تناولتها المسرحيات المتتابعة فى هذه الفترة الحافلة بتطورات وتحولات اجتماعية جذريـة تكاد تكون من النقيض الى النقيض ٠

ومن الخريطة الفنيـة والاجتماعية والسياسية والاقتصاديـة التى رسمتها هذه الدراسة ، يتأكد لدينا أن المسرح كان مواكبا بطريقة أو أخرى لهذه التغيرات ٠٠ وقد تتراوح هذه المواكبة بين الدعاية المباشرة أو المساندة الاعلامية أو المنظور الواقعى أو الاسقاط التراثى أو التوظيف الرمزى ٠٠ لكن كل هذه التوجهات تلتقى فى النهاية عند نقطة أو أرض مشتركة واحدة تؤكد أن هذا المسرح كان تابعا للمجتمع ومبلورا لتحولاتـه ٠٠ ولم يكن متنبئا بها محددا لارهاصاتها المحتمل وقوعها فى المستقبل القريب ٠

وبالنسبة لمسرح الستينيات على وجه التحديد اصطلح معظم النقاد على أنه كان فترة رائدة رسخت قواعد المسرح المصرى الحديث ٠ لكننا من خلال هذه الدراسة نجد أن هذه المقولة تحتوى على كثير من المبالغة ذلك أن الريادة الفنية يشترط فيها أن تكون نابعة من القائمين عليها ، وليس بفعل قوى خارجية سواء أكانت اجتماعية أو سياسية ــ وواضح أن دور الدولة فى نهضة الستينيات كان عاملا رئيسيا لا يمكن تصور هذه النهضة بدونـه ٠٠ وهذا بـدوره يؤكد تبعيـة المسرح المصرى لتطورات المجتمع وتوجهات السياسة التى قد تستخدمه لأغراض دعائية أو لشغل الفراغ فى

حين يتصور القائمون على المسرح أنهم يرتادون آفاقا يظنون انها من صنعهم ، لكنهم كانوا مجرد أدوات شاءوا أم أبوا وعوا أم لم يعوا فى استراتيجية السلطة لتوجيه الجماهير وتحريكها لتحقيق الأهداف المنظورة وغير المنظورة لسياسة الحكم ٠

ولذلك نستطيع القول بأنهم كتاب ملتزمون اذا شئنا التعبير الدبلوماسى ٠٠ وملزمون اذا وضعنا النقاط على الحروف ٠٠ فلم يكن لأحد منهم أن يخرج عن الخط الذى رسمته الدولة سواء للمسرح أو لكل الأجهزة الفنية والاعلامية ٠٠ ومن يبدو منهم أنه خرج على هذا الخط فانه اما أن يكون مساعدا فى هذه الاستراتيجية للتنفيس عن مكبوتات الجماهير أو محاولا تبرير ما وقع بالظهور بمظهر النقد له ، وهو المظهر الذى غالبا ما تكون الدولة قد سمحت به ٠ مثلما حدث فى أعقاب هزيمة يونيه ١٩٦٧ ٠

وأحيانا يبدو التفسير السوسيولوجى للحركة المسرحية تفسيرا تعسفيا اذا ما كانت هذه الحركة تحمل فى طياتها مدارس مسرحية ودرامية جديدة تتخذ من الواقع الاجتماعى مجرد مادة خام قابلة للصياغة والتشكيل الى آماد قد يصعب تبين ملامحها الأصيلة بعد ذلك٠٠وفى هذه الحالة يضطر النقاد السوسيولوجيون الى لى عنق المضمون الاجتماعى من داخل الشكل الفنى كى يتلمسوا ملامحه قدر الامكان ٠ لكننا لم نعان من هذه المحاولة لأن المسرح المصرى فيما بين ١٩٥٢ ، ١٩٧٠ كان من الوضوح والصراحة بل والمباشرة لدرجة أن المضمون الاجتماعى كان يسعى فى أحيان كثيرة الى التسجيل بل والتأريخ المباشر ٠ لدرجة أن النقاد الذين قد يتعرضون لتحليل هذا المسرح بعد مئة أو مئتين من السنين سيضطرون الى دراسة الخلفية التاريخية والاجتماعية التى واكبت هذا المسرح حتى يفكوا طلاسمه ويضعوا أيديهم على مفاتيحه ٠

ومن هنا كان الدور الذى قامت به هذه الدراسة اذ أنها سعت الى التفسير السوسيولوجى للمسرح المصرى المعاصر وفى الوقت نفسه لم تهمل الجانب الدرامى والفنى ٠ اذ أن الدراسة فى النهاية تنصب على مسرحيات وليس على مقالات أو دراسات تحلل المجتمع المصرى المعاصر ٠

ومما يدل على أن هؤلاء الكتاب لم يملكوا النظرة أو الجرأة التى تجعلهم يتوغلون فى أراض لم يحددها خط الدولة ٠ فانهم لجأوا الى الاسقاط التراثى فى ظل التحول الاشتراكى والى التوظيف الرمزى فى أعقاب نكسة يونيه وذلك على سبيل التورية التى تلمح ولا تصرح ٠٠ لكنها فى الوقت نفسه لا ترتفع الى مستوى الرمز الفنى الدرامى الذى يعد اللغة الطبيعية للمسرح ٠

فقد استخدموا التورية هربا من مواجهة السلطة ، وفى الوقت نفسه ظهورا أمام الجمهور بأنهم يعبرون عن نبضه وما يدور فى عقله وقلبه ، ولكنها محاولات ظلت مرتهنة بالفترة الاجتماعية والسياسية (١٩٥٢ ـ ١٩٧٠) بدليل أننا الآن فى أوائل التسعينيات وقد ظهرت أجيال جديدة لا يمكن أن تستوعب المسرحيات التى ارتبطت بالمنظور الواقعى فى أعقاب ثورة يوليه ١٩٥٢ ، ١٩٦١ ··· أو فى ظل التحول الاشتراكى (١٩٦١ ، ١٩٦٧) ·· وفى أعقاب نكسة يونيه (١٩٦٧ ، ١٩٧٠) وهذا يدل على أن الحماس الذى لاقته هذه المسرحيات فى تلك الفترة كان حماسا اجتماعيا أكثر منه حماسا دراميا ·

ومعظم هذه المسرحيات اذا ما عرضت الآن دون اسقاط معاصر أو تفسير للخلفية الاجتماعية لن يقبل عليها الجمهور لأنها لا تحمل فى طياتها الحياة الخاصة بها · ولذلك فهى فى حاجة دائمة الى الرجوع الى المصدر الذى استمدت منه حياتها ، ألا وهى التغيرات الاجتماعية والسياسية التى سادت مصر بين ١٩٥٢ ، ١٩٧٠ ·

وبصفة عامة فان هدف هذه الدراسة كان سعيا حثيثا لتحليل العلاقة العضوية بين المسرح والمجتمع · واذا كانت الدراسة السوسيولوجية قد لعبت دورا أكبر الى حد ما من الدراسة التحليلية الدرامية فان هذا يرجع الى طبيعة المضمون المعالج نفسه ·

وترجو هذه الدراسة أن تكون بمثابة قنطرة ما بين المسرح والمجتمع كى تساعد الأجيال القادمة على دراسة هذا المسرح وتحليله مفاهيم واسقاطات جديدة حتى يمكن اثراؤه دراميا وفنيا بحيث يخرج من نطاق التوثيق الاجتماعى والسياسى والاقتصادى لتغيرات كانت مرتهنة بفترة تاريخية معينة ·

●●●

هوامش الفصـــل الأول :

١ ـ **فتحى ابو العينين :**
علم اجتماع الأدب ـ القاهرة ـ مكتبة الاداب ، ص ١٢ ، ١٣ ·

٢ ـ **محمد حافظ دياب :**
فصول النقد الأدبى والعلوم الانسانية · العدد الأول ١٩٨٣ ، ص ٦٤ ·

٣ ـ **محمد حافظ دياب :**
المرجع السابق ·

٤ ـ **جورج لوكاتش :**
دراسات الواقعية ترجمة : نايف بلوز · دمشق دار الطليعة ١٩٧٢ ، ص ٤٢ ·

٥ ـ **لوسيان جولدمان :**
من أجل سوسيولوجية الرواية · باريس ١٩٦٤ ، ص ١١١ ·

٦ ـ **عبد الباسط محمد :**
علم اجتماع الأدب · القاهرة المجلة الاجتماعية القومية ١٩٦٨ ، ص ٦٠ ·

٧ ـ **صلاح فضل :**
منهج الواقعية فى الابداع الأدبى · القاهرة دار المعارف ١٩٨٠ ، ص ٢٢٤ ·

٨ ـ **خالد محيى الدين :**
مستقبل الديمقراطية فى مصر · القاهرة · كتاب الأهالى ١٩٨٤ ، ص ٣٩ ·

٩ ـ **عبد العظيم رمضان :**
دراسات فى تاريخ مصر المعاصر · القاهرة · المكتب العربى للنشر د·ن ، ص ٢٠١ ·

١٠ـ **أسعد عبد الرحمن :**
الناصرية البيروقراطية والثورة فى تجربة البناء الداخلى · القاهرة دار النهضة ص ١٩ ·

١١ـ **سعد الدين ابراهيم :**
أزمة مجتمع أو أزمة طبقة · المنار ـ العدد السادس ١٩٨٥ ، ص ٨٨ ·

١٢ـ **ألفت حسن اغا :**
الاتجاهات الأساسية فى التغيير فى الثورة والتغير الاجتماعى · مركز الدراسات الاستراتيجية ١٩٧٧ ، ص ٧٥ ·

١٣ـ **جمال الدين حسين :**
البناء الطبقى فى مصر بين ١٩٥٢ : ١٩٧٠ القاهرة ـ دار النهضة ، ص ٧٣ ٠

١٤ـ **حمدى حافظ :**
ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ٠ القاهرة ٠ الدار القومية للنشر ، ص ١٨٨ ٠

١٥ـ **المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية :**
المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى من ٥٢ : ١٩٨٠ ٠ ص ١٦٤ ٠

١٦ـ **المرجع السابق ٠**
ص ٣٩١ ٠

١٧ـ **محمد أنور السادات :**
البحث عن الذات ٠ القاهرة ٠ المكتب المصرى الحديث ١٩٧٨ ، ص ١٦ ٠

١٨ـ **المركز القومى للبحوث :**
مرجع سابق ، ص ٣٩٧ ٠

١٩ـ **رشاد رشدى :**
مقالات فى النقد الأدبى ، القاهرة ٠ الانجلو ١٩٥٧ ، ص ١٧٧ـ١٧٨ ٠

٢٠ـ **رشاد رشدى :**
المسرح والثورة ، مجلة المسرح ، العدد يوليو ١٩٦٦ ، ص ٩ ٠

٢١ـ **فاروق عبد القادر :**
ازدهار وسقوط المسرح المصرى ٠ القاهرة ٠ دار الفكر المعاصر ، ص ٤٩ ، ٥٩ ٠

٢٢ـ **المرجع السابق :**
ص ٥٢ ٠

٢٣ـ **حمدى حافظ :**
مرجع سابق ، ص ١٦١ ٠

٢٤ـ **المركز القومى للبحوث :**
مرجع سابق ، ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ ٠

٢٥ـ **خالد محيى الدين :**
مرجع سابق ، ص ٢٧٠ ٠

٢٦ـ **الميثاق الوطنى :**
الباب الخامس ٠

٢٧ـ **فاروق عبد القادر :**
مرجع سابق ، ص ١٢٠ ٠

٢٨ـ **المركز القومى للبحوث :**
مرجع سابق ص ١٠٧٩ ٠

٢٩ـ **لويس عوض :**
الثورة والأدب ٠ القاهرة ٠ دار الكتاب العربى ١٩٦٧ ، ص ٢٧٥ـ٢٩٠ ٠

٣٠ـ لويس عوض :
المرجع السابق ، ص ٢٤٣ ـ ٢٦٠ ·

٣١ـ محمد انور السادات :
مرجع سابق ، ص ١٠٩ ·

٣٢ـ محمد انور السادات :
مرجع سابق ، ص ١٤٥ ·

٣٣ـ فاروق عبد القادر :
مرجع سابق ، ص ٢٠٤ ·

هوامش الفصـــل الثـانى :

٣٤ـ جورج لوكاتش :
مرجع سابق ص ١٤٣ ·

٣٥ـ محمد عبد الرحيم عنبر :
المسرحية بين النظرية والتطبيق · القاهرة ، الدار القومية ١٩٦٦ ، ص ٢٢٣

٣٦ـ حسن محسن :
المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر القاهرة دار النهضة ١٩٧٧ ، ص ٢٢٧ ·

٣٧ـ المرجع السابق :
ص ٣٢٢ ، ٣٢٣ ·

٣٨ـ سامى منير عامر :
المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ، الاسكندرية ، الهيئة العامة ١٩٧٧ ، ص ٦١

٣٩ـ حسن محسن :
مرجع سابق : ص ٣٣٤ ـ ٣٣٥ ·

٤٠ـ حسن محسن :
مرجع سابق ·

٤١ـ حسن محسن :
مرجع سابق ، ص ٣٢٦ ·

٤٢ـ نعمان عاشور :
المسرح حياتى · (الناس اللى تحت) ، القاهرة الثقافة العربية ، ١٩٧٥ ، ص ١١٦ ·

٤٣ـ سعد الدين وهبه :
السبنسة · القاهرة · الدار القومية ، ١٩٦٦ · ص ١٢٦ ·

٤٤ـ توفيق الحكيم :
الأيدى الناعمة · القاهرة · مكتبة الآداب ، ١٩٥٤ · ص ١٦ ·

٤٥ـ نبيل راغب :
مسرح التحولات الاجتماعية فى الستينات ، القاهرة الهيئة العامة ، ١٩٩٠ · ص ٣١ ·

٤٦ـ **حسن محسن :**
مرجع سابق ، ص ٣٣٩ ٠

٤٧ـ **الفريد فرج :**
دليل المتفرج الذكى الى المسرح ٠ القاهرة ٠ الهلال ١٩٦٦ ، ص ٧٣ ، ٧٤ ٠

٤٨ـ **سعد الدين وهبة :**
المضمون الثورى ٠ مجلة المسرح يوليه ١٩٦٦ ، ص ٢٣

٤٩ـ **نبيل راغب :**
مرجع سابق ص ٧٥ ٠

٥٠ـ **حسن محسن ٠**
مرجع سابق ص ٣٤٠ ٠

٥١ـ **نعمان عاشور :**
المسرح حياتى ص ١٧٦ ٠

٥٢ـ **حسن محسن :**
مرجع سابق ص ٣٢٩ ، ٣٣١ ٠

هوامش الفصـــل الثالث :

٥٣ـ **محمد حافظ دياب :**
مرجع سابق ، ص ٦٦ ٠

٥٤ـ **مصطفى رمضانى ٠**
توظيف التراث فى المسرح العربى ـ عالم الفكر ، الكويت ، ص ٨٢ ٠

٥٥ـ **يوسف ادريس :**
نحو مسرح عربى ـ بيروت ـ الوطن العربى ١٩٨٤ ١٩٨٤ ، ص ٤٧٨ ٠

٥٦ـ **توفيق الحكيم :**
قالبنا المسرحى ٠ القاهرة ٠ مكتبة الآداب ١٩٦٧ ، ص ١١ ٠

٥٧ـ **سامى خشبة :**
توفيق الحكيم بين الفرجة والفكر ٠ مجلة المسرح ٦٨/١٩٦٩ ، ص ٣٦ ٠

٥٨ـ **توفيق الحكيم :**
مسرحية السلطان الحائر ٠ القاهرة مكتبة الآداب ١٩٧٢ ، ص ٩ ٠

٥٩ـ **رشاد رشدى :**
اتفرج ياسلام ، سلسلة مجلة المسرح ١٩٦٦ ، ص ٨ ٠

٦٠ـ **جابر عصفور :**
الاحيائية والاحيائيون ٠ محاضرات اداب ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٦٤ ٠

٦١ـ **ابراهيم حمادة :**
خيال الظل وتمثيليات دانيال ٠ القاهرة ، الهيئة العامة ١٩٦١ ، ص ١٤٩ ٠

٦٢ـ **الفريد فرج :**
المسرح والأخلاق ، مجلة فصول ١٩٨٣ ، ص ٢٢٥ ٠

٦٣- المرجع السابق :
ص ٢٥٥ ·

٦٤- الفريد فرج :
الزير سالم : القاهرة : دار الكتاب العربى ١٩٦٧ ، ص ٥٥ ·

٦٥- عبد الحميد يونس :
الدراما الشعبية · مجلة المسرح العدد ٦٩ سنة ١٩٧٠ ، ص ٤٩ ·

٦٦- توفيق الحكيم :
التعادلية مذهبى فى الحياة والفن · القاهرة ، الآداب ١٩٥٥ ، ص ٩٢ ·

٦٧- سامى منير :
مرجع سابق ، ص ٣٩ ·

٦٨- نبيل راغب :
فن الدراما عند رشاد رشدى ، القاهرة الهيئة العامة ١٩٨٨ · ص ٤٦ ·

٦٩- رشاد رشدى :
مسرح رشاد رشدى · القاهرة الهيئة العامة ، ١٩٧٥ ، ص ٩ ·

٧٠- فؤاد دواره :
فى النقد المسرحى ، القاهرة المؤسسة العامة للنشر ، ١٩٦٣ ، ص ٢٣ ، ٢٤ ·

٧١- عبد العظيم انيس :
محمود العالم : فى الثقافة المصرية ، القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩ ، ص ٨٨ ·

٧٢- محمود امين العالم :
الوجه والقناع فى مسرحنا العربى الوطنى ، بيروت · دار الآداب ، ١٩٧٣ ، ص ٢٢٣ ·

٧٣- حسن محسن :
مرجع سابق ، ص ١٨٠ ·

٧٤- رشاد رشدى :
ما هو الأدب · القاهرة · مكتبة الانجلو ١٩٦٠ ، ص ١ ، ٢ ·

٧٥- نبيل راغب :
لغة المسرح عند الفريد فرج ، ص ٨١ - ٨٢ ·

هوامش الفصل الرابع :

٧٦- نهاد صليحة :
المدارس المسرحية - القاهرة - الهيئة العامة ١٩٨٦ ، ص ١٣ ·

٧٧- نهاد صليحة :
المرجع السابق - ص ٣١ ·

٧٨ـ فؤاد دواره :
قضايا المسرح المصرى المعاصر ـ فصول العدد ٣ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠٠ ٠

٧٩ـ فؤاد دواره :
عشرة ادباء يتحدثون ـ القاهرة ـ كتاب الهلال ـ يوليو ١٩٦٧ ، ص ٣٩ ٠

٨٠ـ ميخائيل رومان :
الدخان والزجاج ـ مسرحيات عربية ، فبراير ١٩٦٨ ، ص ٢٣١ ٠

٨١ـ فاروق عبد الوهاب :
مقدمة الدخان والزجاج ، ص ٣٥ ٠

٨٢ـ درينى خشبة :
اشهر المذاهب المسرحية ـ القاهرة ـ المطبعة النموذجية ١٩٦١ ، ص ٢٨٤ ٠

٨٣ـ سامى منير :
المرجع السابق ، ص ٣٠٧ ٠

٨٤ـ فاروق عبد الوهاب :
المرجع السابق ، ص ٤٠ ٠

٨٥ـ امير اسكندر :
قراءة لمسرحية المخططين ـ مجلة المسرح ـ يونيو ١٩٦٩ ، ص ٥٨ ٠

٨٦ـ نبيل راغب :
فى المسرح عند يوسف ادريس ـ القاهرة ـ مكتبة غريب ١٩٨٠ ، ص ١٥٨ ٠

٨٧ـ محمد عنانى :
فن الكوميديا ـ القاهرة ـ الأنجلو ١٩٧٨ ٠

٨٨ـ امير اسكندر :
مرجع سابق ، ص ٥٨ ٠

المـــراجع

قائمة مسرحيات البحث

الفريد فـــرج : الزير سالم ، القاهرة · مسرحيات عـربية دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ·

توفيق الحكيـم : الأيدى الناعمة ، القاهرة · مكتبة الآداب ١٩٥٤ ·
السلطان الحائر ، القاهرة · مكتبة الآداب ١٩٦٠ ·

رشاد رشــدى : اتفرج يـا سلام ، القاهرة · عن مجلة المسرح ينايـر ١٩٦٦ ·

سعد الدين وهبة : السبنسة ، القاهرة · الدار القومية للطباعة ١٩٦٦ ·

ميخائيل رومـان : الزجـاج ، القاهرة · مسرحيات عربيـة دار الكاتب العربى ١٩٦٨ ·

نعمان عاشـور : الناس اللى تحت ، القاهرة · دار الثقافة العربية ١٩٧٥ ·

يوسف ادريس : المخططين ، بيروت · الوطن العربى ١٩٧٤ ·

قائمة المراجع العربية

ابراهيم حمـادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة · دار الشعب ١٩٧١ ·

خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، القاهرة · الهيئة العامة للكتاب ١٩٦١ ·

ابراهيم غليوم : المسرح والتغير الاجتماعى فى الكويت ، الكويت · المجلس الوطنى ١٩٨٦ ·

أحمـد زايد : علم الاجتماع بين الاتجاهات الكلاسيكية والنقدية · القاهرة دار النهضة · د · ت ·

أحمـد شمس الدين حجـاجى : الأسـطورة فى المسرح المصرى المعـاصر « جزءان » ، القاهرة ، دار الثقافة المصرية ، ١٩٧٥ ·

الفريد فـرج : دليل المتفرج الذكى الى المسرح · القاهرة · الهلال ١٩٦٦·

أسعد عبد الرحمن : الناصرية · البيروقراطية والثورة فى تجربة البناء · القاهرة · دار النهضة · د · ت ·

توفيق الحكيم : التعادلية مذهبى فى الحياة والفن ، القاهرة · مكتبة الآداب ١٩٥٥ ·

– قالبنا المسرحى ، القاهرة ، مكتبة الآداب ١٩٥٧ ·

جابر عصفور : الاحيائية والاحيائيون ، القاهرة · محاضرات آداب القاهرة ١٩٨١ ·

جمال الدين حسنين : البناء الطبقى فى مصر من ٥٢ : ١٩٧٠ القاهرة · دار النهضة ·

حسن محسن : المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر · القاهرة · دار النهضة ١٩٧٩ ·

حمدى حافظ : ثورة ٢٣ يوليه ، القاهرة · الدار القومية للطباعة · د·ت ·

خالد محيى الدين : مستقبل الديمقراطية فى مصر · القاهرة · كتاب الأهالى ١٩٨٤ ·

درينى خشبة : أشهر المذاهب المسرحية · القاهرة · المطبعة النموذجية ١٩٦١ ·

رجاء النقاش : فى أضواء المسرح ، القاهرة · دار المعارف ، ١٩٦٥ ·

رشاد رشدى : مقالات فى النقد الأدبى ، القاهرة · الانجلو المصرية ١٩٥٧ ·

– ما هو الأدب ، القاهرة ، الانجلو المصرية ١٩٦٠ ·

– نظرية الدراما ، القاهرة ، الانجلو المصرية ١٩٦٨ ·

– مسرح رشاد رشدى · القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٥ ·

زكريا ابراهيم : مشكلة الفن · القاهرة ، دار مصر للطباعة ١٩٧٧ ·

سامى خشبة : قضايا معاصرة فى المسرح · العراق · سلسلة الكتب الحديثة ١٩٧٢ ·

سامى منير : المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسى والاجتماعى من ١٩٤٥ : ١٩٧٠ – الاسكندرية · الهيئة العامة ١٩٧٨ ·

سامية أسعد : فى الأدب الفرنسى المعاصر ، القاهرة · الهيئة العامة ١٩٨٦ ·

سمير سرحان : المسرح المعاصر – القاهرة · الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣

صلاح فضل : منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ، القاهرة · دار المعارف ١٩٨٠ ·

عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، القاهرة ، المكتبة المصرية العامة ١٩٦٨ ·

عبد العزيز حمودة : النور والظلام فى مسرح رشاد رشدى . القاهرة . الأنجلو ١٩٦٨ .

– المسرح السياسى . القاهرة . الانجلو ١٩٧٥ .

– البناء الدرامى . القاهرة . الانجلو ١٩٨٢ .

عبد العظيم رمضان : دراسات فى تاريخ مصر المعاصر . القاهرة . المكتب العربى للبحث والنشر ١٩٨٥ .

عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم : فى الثقافة المصرية ، القاهرة – دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩ .

غالى شكرى : ثورة المعتزل . بيروت . دار ابن خلدون ١٩٧٣ .

فاروق عبد القادر : ازدهار وسقوط المسرح المصرى . القاهرة . دار الفكر المعاصر د . ت .

فتحى ابو العينين : نصوص مختارة فى علم اجتماع الأدب ، القاهرة ، مكتبة آداب عين شمس ١٩٨٧ .

فؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون ، الهلال ١٩٦٦ .

فى النقد المسرحى ، القاهرة ، المؤسسة العامة للنشر ١٩٦٣ .

فؤاد زكريا : النقد الفنى دراسة جمالية وفلسفية ، القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١ .

لطفى فام : المسرح الفرنسى المعاصر ، القاهرة . الدار القومية للنشر ١٩٦٤ .

لويس عوض : الثورة والأدب ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

محمد انور السادات : البحث عن الذات ، القاهرة ، المكتب المصرى الحديث ١٩٧٨ .

محمد الجوهرى : مقدمة فى علم الاجتماع والتنمية . القاهرة . دار النهضة ١٩٧١ .

محمد زغلول سلام : الأدب فى العصر المملوكى . الدولة الأولى ، القاهرة دار المعارف د . ت .

محمد عابد الجابرى : نحن والتراث ، بيروت . دار الطليعة د . ت .

محمد عبد الرحيم عنبر : المسرحية بين النظرية والتطبيق . القاهرة الدار القومية ١٩٦٦ .

محمد عنانى : فن الكوميديا ، القاهرة ، الأنجلو ١٩٧٨ .

محمد مندور : فى الأدب والنقد ، القاهرة . دار النهضة مصر ١٩٤٩ .

مصطفى سويف : العبقرية في الفن ، القاهرة · الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣ ·

محمود امين العالم : الوجه والقناع في مسرحنا العربي الوطني · بيروت دار الآدب ١٩٧٣ ·

نبيل راغب : مدارس الأدب العالمي ، القاهرة · الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ ·

ـــ دليل الناقد الفني ، القاهرة · دار غريب ١٩٨١ ·

ـــ الدراما الواقعية عند نعمان عاشور ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢ ·

ـــ مسرح التحولات الاجتماعية في الستينيات ، القاهرة · الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠ ·

ـــ فن الدراما عند رشاد رشدي ، القاهرة · الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨ ·

ـــ لغة المسرح عند ألفريد فرج ، القاهرة · الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ ·

ـــ فن المسرح عند يوسف ادريس ، القاهرة · دار غريب ١٩٨٠ ·

نعمان عاشور : المسرح حياتي ، القاهرة · الثقافة العربية ١٩٧٥ ·

المسرح والسياسة ، القاهرة · الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ ·

نهاد صليحة : المدارس المسرحية المعاصرة ، القاهرة الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ ·

يوسف ادريس : نحو مسرح عربي ، بيروت ، الوطن العربي ٦٩٧٤ ·

المراجع الأجنبية المترجمة

الارداييس نيكول : المسرحية العالمية « ٥ أجزاء » ، ترجمة شوقي خميس القاهرة الدار القومية د · ت ·

ارنست فيشر : ضرورة الفن · ترجمة ميشال سليمان ، بيروت · المكتبة الاشتراكية د · ت ·

بامبر جاسكون : الدراما في القرن العشرين ، ترجمة : محمد فتحي ، القاهرة ، دار الكاتب العربي · د · ت ·

بيير آجيه توشار : المسرح وقلق البشر ، ترجمة سامية أسعد ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١ ·

روبرت بروستان : المسرح الثوري ، ترجمة : عبد الحليم البشلاوي ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب د · ت ·

جورج جروفتش : دراسات فى الطبقات الاجتماعية · ترجمة : أحمد رضا القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ ·

جورج دوفينو : سوسيولوجية المسرح ، ترجمة حافظ الجمالى ، دمشق ، الثقافة والارشاد القومى ١٩٧٦ ·

جورج لوكاتش : دراسات فى الواقعية ، ترجمة : نايف بلوز ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ١٩٨٥ ·

لوسيان جولدمان : من أجل سوسيولوجية الرواية · باريس ، ١٩٦٤ ·

يعقوب لنداو : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب · ترجمة أمير اسكندر ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ ·

قائمة الدوريات

عالم الفكر : الكويت المجلد التاسع ، العدد الرابع ١٩٧٩ ·
— المجلد السابع عشر ، العدد الرابع ١٩٨٧ ·
فصـــول : القاهرة المجلد الأول ، العدد الثانى ١٩٦٩ ·
— المجلد الثانى ، العدد الثالث ١٩٨٢ ·
— المجلد الرابع ، العدد الأول ١٩٨٣ ·

مجلة المسرح : القاهرة عدد مارس ١٩٦٤ – عدد ، ديسمبر ١٩٦٩ ·
— عدد يوليه ١٩٦٥ – عدد ، يناير ١٩٧٠ ·
— عدد مارس ١٩٦٦ – عدد ، سبتمبر ٩١٨٢ ·
— عدد يوليه ١٩٦٦ – عدد ، ديسمبر ١٩٨٢ ·
— عدد يونيه ١٩٦٩ ·

المجلة الاجتماعية القومية : القاهرة ، العدد السادس ١٩٨٥ ·

المنـــار : القاهرة ، العدد الأول ١٩٦٨ ·

مراجع صادرة عن هيئات

١ – **مركز الاتصالات الاستراتيجية** : دراسات فى الاتجاهات الأساسية فى التغيير فى الثورة والتغير الاجتماعى · القاهرة ١٩٧٧ ·

٢ – **المركز القومى للبحوث الاجتمـاعية والجنـائية** : المسح الاجتماعى الشـــامل للمجتمع المصرى من ٥٢ : ١٩٨٠ (١٤ جزءا) · القاهرة · دار المعارف ١٩٨٥ ·

الفهــــرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٣/١٠٧٩٠

ISBN — 977 — 01 — 3600 — X